

This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/

Salvage

170 d 235

STORIA
DELL' ARTE
DIMOSTRATA
COI MONUMENTI
DALLA SUA DECADENZA NEL IV SECOLO
FINO AL SUO RISORGIMENTO NEL XVI

DI
G. B. L. G. SEROUX
D' AGINCOURT

PRIMA TRADUZIONE ITALIANA

VOLUME IV.

PRATO
PER I FRAT. GIACHETTI
MDCCCXXVII

STORIA
DELL' ARTE
DIMOSTRATA
COI MONUMENTI

DALLA SUA DECADENZA NEL IV SECOLO
FINO AL SUO RINNOVAMENTO NEL XVI

PITTURA

INTRODUZIONE

Cominciando questa parte del mio lavoro, dirò con Plinio: *De Picturae initiis incerta, nec instituti operis quaestio est:* non si riscontrano, che incertezze sull' origine della Pittura, e non entra nel mio piano di rimontarvi. Contentiamoci di osservare, come noi l' abbiamo fatto per la Scultura, e per l' Architettura, che vi ha luogo a credere che circostanze naturali, il bisogno, il piacere, hanno data cagione presso tutti i popoli all' invenzione di questa

arte, e l'hanno dappertutto condotta, più o meno vicino alla perfezione (1).

Della Pittura presso gli Egiziani.

La sorgente prima, quella del bisogno, si mostra con evidenza presso gli Egiziani, perchè

(1) Questa opinione, che colloca l'origine delle arti del disegno nelle prime, e semplici ispirazioni della natura, io la riproduco di nuovo. Essa mi sembra fortemente appoggiata da alcune delle profonde osservazioni enunciate nel discorso preliminare di una celebre, e grande opera.

L'autore mostra con evidenza, che il principio di tutte le nostre conoscenze è nelle nostre sensazioni; che queste ci fanno conoscere la nostra propria esistenza, e quella degli oggetti esterni. Di qui nascono primieramente le nostre idee primitive, e dirette; ed a queste si aggiungono ben presto un altro genere di sensazioni, o di cognizioni riflettute, le quali ci avvertono, che noi possiamo creare esseri simili agli oggetti delle nostre idee primitive, vale a dire, simili a noi, ed a ciò, che tiene a noi più da vicino.

Il mezzo di questa creazione è l'imitazione della natura.

Gli agenti di questa imitazione medesima sono le linee, e i colori, che riproducono all'occhio, o richiamano alla memoria le forme, e le tinte degli oggetti. L'uso di queste linee, e di questi colori presentasi naturalmente agli uomini di tutte le nazioni, e l'arte di dirigerlo, come anche di renderlo utile, è ciò che si chiama il disegno, la Pittura, la Scultura, ed anche l'Architettura.

queste
ed a
:, che
le sue
, pre-
le nei
ocrità

essi sono di tutti i popoli antichi quelli i monumenti dei quali essendo stati più durevoli ci hanno conservato maggiori mezzi per riconoscere l'uso antico, e primitivo dei colori.

Gli Egiziani fecero uso della pittura, come dell'intaglio, e della scultura per esprimere i loro pensieri dapprincipio per mezzo di figure semplici, dipoi con geroglifici, o figure abbreviate, le quali finalmente, a cagione di una nuova alterazione divennero lettere, o caratteri alfabetici; e forse, per rammentare l'origine di questi ultimi segni, sarebbesi potuto designarli abitualmente colla denominazione *di figure alfabetiche*, come è stato fatto nelle tavole XXVI e XXVII del tom. 5 delle *antichità* di Caylus.

Quanto all'Arte, che si può nominar propriamente arte di dipingere, vale a dire quella di dare certo rilievo agli oggetti disegnati sopra una superficie piana con l'ajuto della degradazione dei colori, e per mezzo degli effetti del chiaroscuro, e della prospettiva, nessun monumento ci fa conoscere, che gli Egiziani l'abbiano ben conosciuta. Le difficoltà proprie di

Il perfezionamento delle arti del disegno dipende principalmente da una illuminata scelta delle parti raccolte dalla bella natura, e che ciascheduna arte riunisce secondo i suoi principj in un soggetto medesimo. Fortunato il popolo che trova queste bellezze nel suo proprio seno; egli si mostrerà il figlio della natura nelle sue imitazioni.

quest'arte, la fecero restare nelle loro mani molto al disotto della scultura; ciò che noi vediamo avvenire anche ai nostri giorni presso i selvaggi, e presso i Chinesi. La Pittura si limitò per gli Egiziani, come per questi, a coprire ciascuno oggetto di un solo colore, disteso in tutto il suo splendore, e senza interruzioni, o sulle mura dei templi, o sopra le navi, che essi dipingevano di verde, di giallo, di rosso, o di azzurro. Essi applicavano questa specie medesima di miniatura anche sulle striscie di tela, che ravvolgevano le loro mummie, e sopra le casse di legno, che le racchiudevano; essi aggiungevano solamente in questo ultimo lavoro alcune linee di un'altro colore per indicarne i

Se finalmente essi hanno trattati soggetti storici, o allegorici, come quello di cui il conte de Caylus ci ha date le incisioni nelle tavole 8 e 9 del tom. 5 delle sue *Antichità*, o quelli che vedonsi sopra colonne, ed edifizj di una altezza, e di una estensione smisurata, che ancora esistono in Egitto, la composizione di queste pitture, apparentemente determinata dalle leggi, o dalle costumanze religiose, è assolutamente simile a quella dei loro bassi rilievi. Il desiderio di assicurarne la conservazione le ha fatte porre più sovente sopra fondi incavati, in conformità di ciò, che praticavasi per questo genere di scultura. Vi si trovano alcune figure poste in fila, allungate, situate di profilo, colla testa intirizzita, le braccia strette, raramente aggruppate, e che offrono qualche volta espressioni sufficientemente vere quanto al gesto, ma quasi sempre le medesime. Le striscie di tela adoprate per questa specie di quadri erano coperte di un intonaco bianco, sul quale un segno nero, o rosso denotava i contorni delle figure. I colori, non mai graduati erano sciolti nell'acqua gommata, ed adoprati a tempera.

Alcune esperienze molto ingegnose, fatte dal signor Fabbroni sottodirettore del museo reale di Firenze, e da questo dotto comunicate alla accademia della stessa città nel 1794, lo hanno fatto persuaso, che una striscia di tela di mum-

mia, adorna di arabeschi, della quale egli ha fatta l'analisi chimica, era stata dipinta all'encausto in cera, e che questa cera era stata preparata con un olio, che egli crede il nafte, o olio detto Petrolio (1).

non conosciamo nemmen l' origine del popolo, al quale credesi, che appartengano le opere di questo genere. La sua antica storia è ricoperta di tenebre, che l'erudizione non ha ancora potuto dissipare. Le favole eroiche, o religiose, che noi vediamo rappresentate sui vasi, ai quali si è per lungo tempo dato il nome di etruschi, sonogli per la maggior parte comuni coi Greci. Si contavano fra le possessioni degli Etruschi in Italia, i paesi abitati dai Greci, e conosciuti sotto il nome di Magna Grecia. Finalmente la potenza, ed anche l'esistenza politica di questo popolo, sono state assorbite talmente dalla dominazione dei Romani, che si è di loro conservata appena la memoria. Non se ne conosce verun monumento, o almeno veruna pittura che sia di origine incontestabilmente etrusca, o che non dati da tempi posteriori alla distruzione di questa nazione.

A un tal difetto di produzioni dell' Arte non suppliscono gli scrittori dell'Antichità colla citazione di qualche pittore etrusco. Le sole figure dipinte, che possano attribuirsi a questo popolo, e che io abbia scoperte fino al presente, consistono in certe scolorate vestigia che io ho vedute esistenti ancora sopra i pilastri, che sostengono gli ipogei, o catacombe dell' antica Tarquinia, principal città dell'Etruria. Io ne ho fatte disegnare alcune parti sulle tavole

X, e XI, della sezione di questa opera consacrata all' Architettura.. Esse appartengono a tempi remotissimi, poichè i luoghi dalle medesime decorati servirono a deporci i corpi dei morti, costumanza anteriore a quella di bruciarli, adottata in seguito da questo popolo, senza che se ne possa indicar l' epoca con precisione. . . . . .

Queste pitture mi son sembrate, quanto al meccanismo nell'uso dei colori, di una maniera presso a poco simile a quella delle pitture egiziane. Il movimento delle figure è più facile, l'ordinazione meno ristretta; ma i contorni hanno tutti altrettanta rigidità, e secchezza. Esse sono pure a questo riguardo più difettose dell'incisione, che io ne ho data; atteso che, quando io mi portai personalmente sul posto, non avendole trovate conservate abbastanza per prenderne una copia fedele, fui obbligato di conformarmi ad una stampa più antica, che mi era stata comunicata. Io ho solamente riconosciuto, che le figure sono nell'originale ben lungi dalle grazie svelte e leggiere, che caratterizzano le pitture dei vasi, de'quali io ho poco fa parlato, opere dei Greci medesimi, o di quelli fra gli Etruschi, che essi avevano istruiti, e che lavoravano nelle loro officine; ciò che deve terminare di persuaderci, che il nome di *vasi greci*

è quello, che più giustamente conviene a questi eleganti monumenti dell' antichità.

Le composizioni delle pitture delineate su questi vasi, sono d' altronde sempre conformi ai riti ed alle costumanze religiose dei Greci, che le abbellivano d' immagini allegre e brillanti; nel mentre che i soggetti dipinti negli ipogei di *Tarquinia*, come pure quelli che si trovano scolpiti sopra le urne cinerarie di origine veramente etrusca, appartengono alla cupa teologia di questa nazione tanto tristamente, e tanto crudelmente superstiziosa.

Della Pittura presso i Greci.

Grazie a Plinio, noi conosciamo molto meglio la storia della Pittura, presso i Greci e presso i Romani, che non presso gli Egiziani e gli Etruschi; e dal paragone, che egli ci ha posti nella possibilità di stabilire, resulta, che arrestata in qualunque altro luogo dalle circostanze locali più, o meno potenti, presso i Greci solamente quest' arte, come pure la maggior parte delle umane invenzioni, inalzossi fino al più alto grado di perfezione, che ci sembra possibile, perciocchè i soli Greci hanno riunito tutte quelle qualità fisiche e morali, che bisognavano per condurvela. Non sarà adunque un lavoro senza utilità il considerare con Plinio la Pittura al suo nascere nei primi abbozzi dei pittori lineari e monocromatici.

Sia che essa fosse ritrovata in Sicione, o in Corinto, si conveniva nella Grecia, che essa aveva cominciato circoscrivendo l'ombra di un uomo con una linea continua; *umbra hominis lineis circumducta*: che collocando in seguito

è solamente ai tempi di Fidia, che deve cominciare la storia dell'Arte propriamente detta.

In fatti, se questo gran maestro, a cui non si contrasta punto il primo posto fra gli scultori, si occupò, come credesi, anche della Pittura coltivata dai suoi due fratelli, egli vi fece certamente uso della profonda scienza, che egli aveva acquistata nel disegno, sorgente principale della verità, per la Pittura, come per la Scultura.

Quanto alle altre parti dell'Arte, senza passar sotto silenzio le scoperte fatte pochi anni dopo da Polignoto, noi possiamo dare un posto più certo, ed ancor più importante ai progressi, che esse fecero nelle mani di Apollodoro, di Parrasio, e di Zeusi, contemporanei, e rivali celebri, i quali precederono di un mezzo secolo Alessandro destinato a godere di tutte le arti, allorchè esse fossero giunte alla lor perfezione.

Plinio ci narra il come, questi tre pittori contribuirono successivamente al perfezionamento del disegno, e del colorito, e seguendo l'ordine naturale delle loro invenzioni egli forma così la cronologia dell'Arte.

Apollodoro dette i precetti per insegnare a render le forme, *species exprimere instituit*.

Parrasio ricercò il primo la simmetria, *Parrhasius primus symmetriam picturae dedit*; ed insegnò il segreto di dare ai corpi il rilievo ese-

guendone con diligenza le estremità: *ambire enim debet se extremitas ipsa, et sic desinere ut promittat alia post se, ostendatque etiam quae occultat.*

Zeusi avendo trovata l'Arte a questo punto, fecele rapidamente acquistare una maggior gloria; *artis fores apertas intravit, audentemque jam aliquid, penicillum ad magnam gloriam perduxit.* Ciò di che Plinio ci dà la prova raccontando, che questo pittore giunse ad esprimere la vera bellezza, in un quadro, che egli dipinse presso gli Agrigentini, perchè egli ottenne da essi la permissione di studiare le forme perfezionate, che la natura aveva divise fra le cinque più belle vergini della loro città (1).

È questo un dirci sufficientemente, senza farne la positiva osservazione, che Zeusi ebbe il primo la cognizione, e la pratica del bello ideale; perchè questo bello altro non è, che la

(1) Questo fatto è proprio ad ispirare una viva curiosità, per il suo doppio rapporto coll' esatta imitazione, e con la bellezza ideale. Cicerone, che lo crede avvenuto nella città di Crotone (*de Inventione* lib. 2 cap. 1 et 2) lo racconta in maniera molto più interessante di Plinio.

Se vuol sapersi, come questo racconto, preso poi in prestito da tanti scrittori, è stato espresso da uno dei più antichi poeti francesi, possono leggersi i versi, che cominciano dal 16, 888 *del Romanzo della Rosa* edizione di Langlet du Fresnoy 1735. L' autore ci presenta Zeusi fra la natura, e l' arte.

riunione di elementi perfetti trovati sparsi, e raccolti sopra molti modelli; principio sublime, meraviglia dell'Arte! Con questo mezzo la scuola antica ha qualche volta mostrata nelle sue opere una perfezione superiore alla natura medesima; non già che l'arte osasse rivaleggiare colla creatrice degli esseri, ma a fine di renderle con questo studio un omaggio di riconoscenza per tutto ciò, che essa faceva nella Grecia in di lei favore.

I maestri contemporanei di Zeusi, o suoi successori immediati, continuarono a ben meritare dell'Arte; essi ne perfezionarono alcune particolarità.

Timante seppe aumentare il pregio delle sue composizioni coll'incanto delle ingegnose idee, delle quali ei le arricchiva.

Pamfilo unì agli studj propri della Pittura quello della geometria, e di tutte le scienze. Dicesi che egli fece uso dell'encausto (1) genere

(1) In tal maniera senza dissimularmi le contradizioni, e gli anacronismi di Plinio, notati già tante volte, e particolarmente in quest'ultimi tempi da uno dei nostri più ingegnosi scultori, e da un antiquario dottissimo, ho creduto, che non scegliendo fra le notizie di questo autore sugli artisti ed i loro lavori, che i tratti, e le epoche le più proprie a farci conoscere l'andamento dell'Arte, avrei potuto formarne un quadro, che adempirebbe sufficientemente il mio oggetto. Io mi son persuaso, che qualunque siansi le cause degli errori di uno scrittore, che ha saputo d'altronde riscaldare i suoi racconti di un sempre ri-

di pittura, di cui l'inventore è sconosciuto, e che egli ne insegnò i procedimenti a Pausia, il più celebre di tutti quelli, che lo han praticato. Ma quello di cui deve più onorarsi Pamfilo, è

nascente interesse, esse sarebbergli perdonate dalle persone sensibili all'incanto delle belle arti, e che esse non indebolirebbero mai la loro riconoscenza per la cura, che egli ha avuta di consolidare la gloria degli antichi maestri. Egli ha trovato in fatti, difensori pieni di indulgenza, i quali per mezzo di un attento esame sugli scrittori, che egli sembra aver consultati, e coll'ajuto di una interpetrazione meno rigorosa dell' espressioni delle quali ei si è servito, hanno attenuato di molto i rimproveri che gli erano stati diretti. (*Academie des Inscriptions, et belles Lettres*. tom. 25.)

Se dopo queste osservazioni sull'autore, al quale noi dobbiamo la maggior parte delle notizie relative alla storia delle Arti, egli è certo che noi dobbiamo contentarci di alcune generalità, non solamente sull' epoche dell' invenzione della pittura, ma ancora sopra i suoi primi progressi presso gli antichi, noi non siamo per altro nella incertezza medesima sul grado di perfezione, a cui essi ne portarono le parti le più importanti.

Il tempo non ci ha lasciato, egli è vero, nessuna delle grandi opere dei pittori greci; ma non è impossibile di formarsi un' idea della loro abilità nell' invenzione dietro le descrizioni delle loro composizioni, che ci hanno trasmesse gli scrittori dell'antichità. Noi vediamo che i soggetti erano attinti per lo più sovente nelle favole religiose, e fra i fatti notabili della storia, e delle passioni umane, e che l'ordinazione sempre semplice e chiara, ne era in maniera disposta, che la lezione parlasse vivamente allo spirito, e restasse profondamente impressa nella memoria. Le testimonianze, che ci offrono i capi d'opera della scultura ancora esistenti, dell' eccellenza, a cui l' arte del disegno era giunta, non permettono di dubitare che l' espres-

di essere stato il maestro di Apelle. Sotto questi abili pittori, il gusto delle Belle Arti si sparse più generalmente di quello che non era avvenuto fin allora, in tutta la Grecia. Se ne fece

sione, questa parte sublime dell' una, e dell' altra arte non sia stata portata alla stessa perfezione.

Restano il colorito e la prospettiva, sui quali, per mancanza di monumenti, noi non possiamo permetterci, che alcune congetture.

Ma senza entrare in discussioni, che sonosi di già tanto moltiplicate, sul proposito della maggiore, o minore abilità degli antichi nel chiaro oscuro, e nel colorito in generale, oso credere, e confermerò altrove questa asserzione, che essi hanno trascurato volontariamente di rivestire i loro quadri di un tale incauto ingannatore, giudicandolo non solamente inutile, ma anche nocivo ai grandi effetti, che la pittura deve produrre nell' anime nostre.

Quanto alla prospettiva, se essi non si sono astretti alle sue regole tanto rigorosamente quanto i moderni, non si può però credere, che le abbiano intieramente ignorate. Essi si sono per lo meno confermati alle leggi della prospettiva aerea, essi ne hanno fatto un uso sufficiente, secondo l' effetto che volevan esprimere; ed hanno anche composti trattati su questo soggetto; ciò che hanno benissimo dimostrato l' abate Sallier, ed il conte di Caylus nelle memorie, che fanno parte della collezione dell' Accademia delle iscrizioni, e belle lettere (tom. 8, e 13.),

Riguardo alle diverse specie di pittura, ed al loro meccanismo gli scrittori dell' antichità privi del soccorso dei Dizionarj, e principalmente dell'Enciclopedia, la quale coll' ajuto delle tavole dalle quali essa è accompagnata è divenuta l' immortal deposito di tutte le nostre cognizioni, gli scrittori dell'antichità, io dico, trascurando anche di occuparsi di esatte definizioni, e di particolarizzate descrizioni, ci hanno lasciati nell' ignoranza della maggior parte dei procedimenti, che c' importerebbe tanto di conoscere.

entrare lo studio nell' educazione dei fanciulli di tutte le classi.. . . . .

Nello stesso tempo Protogene si rendette celebre per il finimento, che distingueva le sue opere.

. . . .

Noi sappiamo che gli antichi pittori hanno praticata la pittura a guazzo, la pittura a fresco, e la pittura all' encausto. . . . .

Un' idea nuova, ma fino al presente priva di qualunque prova attinta nei monumenti dell' arte, e poco, o punto appoggiata da qualunque altra solida autorità, ha fatto avanzare, che essi conoscevano anche la pittura a olio.

Egli è forse egualmente impossibile il provare, che essi abbiano adoprato il guazzo nella stessa maniera di noi; ma Plinio senza darne le particolarità, che espressamente lo indichino, non permette di dubitarne soprattutto per le notizie, che egli ci ha trasmesse sulle terre naturali, o fattizie, e sulle altre materie coloranti tratte dai metalli, delle quali facevasi uso in questa specie di pittura.

Quanto alla pittura a fresco non bisogna limitarsi a vedere nel cap 2 del lib. 7 di Vitruvio, la preparazione dell' intonaco di una muraglia destinata a ricevere una mano di rosso, o di nero; noi dobbiamo riconoscerci nello stesso tempo i mezzi di preparare questo intonaco, per renderlo proprio ad esser coperto di pittura, ad accrescerne il lustro, a prolungarne la durata, nel modo stesso, che noi lo pratichiamo anche oggi giorno.

La pittura all' encausto, vale a dire quella in cui impiegavasi il fuoco, è stata da Plinio definita in una maniera più esatta: *encausto pingendo, duo fuisse antiquitus genera constat, cera, et in ebore, cestro idest viriculo, donec classes pingi coepere. Hac tertium accessit, resolutis igne ceris, penicillo utendis* (lib. 35. cap. 2.)

Questo passo ci indica tre maniere di dipingere a fuoco, una sulla cera, l'altra sull' avorio con uno stilo, la terza sulle navi con un pennello. Queste tre maniere di ope-

Aristide pervenne ad una elevazione maggiore per i suoi progressi in quella parte della pittura, che arriva fino all' anima, l' espressione (1).

rare sono distinte con chiarezza, ma nel tempo stesso colla concisione abituale dell' autore, e questa concisione è divenuta una sorgente di difficoltà che non è ancora esaurita.

Si può convincersene ricercando ciò che da due secoli hanno scritto su questo soggetto differenti autori, fra i quali io citerò

Monsjosius (*Montjosieu*) *Gallus Romae hospes* 1585: quest' opera contiene un piccolo trattato sulla scultura, e la pittura degli antichi, il quale è stato ristampato in seguito del Vitruvio degli Elzeviri edizione del 1649.

Bulengerus *de Pictura, Plastice, et Statuaria*, Lione 1627.

Caylus *mémoires de l' académie des inscriptions, et belles lettres*, tom 19, 25 e 28.

L' enciclopedia alla parola, *Encaustique*.

Palomino, *El museo pictorico* Madrid 1715, lib. I cap 5.

D. Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell' antica arte dei Greci, e dei Romani Pittori*. Seconda edizione Parma 1787.

D. Pietro Garzia de la Huerta *Commentarios de la Peintura encaustica del pincel*. Questo ultimo autore fa menzione di Don Filippo di Guevara, che scriveva sulla Pittura sotto Carlo V, ma la di cui opera è stata solo pubblicata da pochi anni in qua. Lo stesso scrittore Don Garzia ha fatto inserire nell' *Antologia romana* (1796-97) alcune avvertenze, ed una nota di diversi ingegnosi procedimenti sull' encausto.

Il signor Fabbroni abile chimico, che abita in Firenze ha fatta pure inserire una memoria sopra questo soggetto nell' *Enciclopedia romana* del mese di Dicembre 1796.

Mi limito a queste semplici indicazioni per la ragione,

Ciò era molto per la gloria dell'arte, ma vi mancava nulladimeno ancora quel che fa l'incanto di un quadro; Apelle ottenne questo ultimo trionfo, nel colorito coll'invenzione di una velatura o di una vernice, forse equivalente, o quasi equivalente all'olio (2), e nella parte cara al sentimento col dono celeste della grazia, (3)
nche più bella della bellez-

remio, con cui Alessandro
; le qualità morali di que-
essere state una delle sor-
e talento. La sua modestia
agguagliava il suo merito, i suoi rivali stessi si affezionavano a lui. Ciò è senza dubbio sufficiente per scusare l'esagerazione apparente degli elogj, che Plinio gli accorda, e per mostrare, che egli è degno in effetto del sovrano posto, in cui questo autore lo ha collocato (5).

che più estese ricerche apparterrebbero meno allo storia
caniamo. Io
hi ha segui-
i progressi,
li.
oressit.

t. etc.

etc.
superavit.

Apelle rese ai pittori, e agli amatori della pittura coll' esposizione dei suoi principj, un servizio non meno eminente di quello, che avevagli prestato co' suoi esempi; egli pubblicò alcuni trattati sulla sua arte. Pochi anni dopo di lui Eufranore ne compose uno sulla proporzione, e sopra i colori. Lavori di questa natura debbono persuaderci, che la Pittura, non lasciava, così come si è detto, più cosa alcuna da desiderare in quest'epoca nè quanto alla pratica, nè per la teoria (1). Maestri sì abili non

(1) Gli abili artefici dell' antichità, dopo di avere ottenuto gli applausi dèi loro contemporanei per le produzioni della loro arte, volevano ancora meritare la riconoscenza dei tempi avvenire componendo scritti più durevoli dei loro lavori medesimi; e noi non possiamo metter limiti al nostro dispiacere, ed a' nostri desiderj, quando sentiamo, che bisogna porre alla testa di questi scrittori, i maestri, ai quali la Pittura dovette la sua più gran perfezione.

Tali furono Pamfilo, ed Apelle suo allievo; essi scrissero ambidue sulla Pittura, e Melanto seguì il loro esempio.

Quale non doveva essere l' utilità di una collezione di scritti, nei quali Apelle senza ripetere i precetti emessi da Pamfilo, aggiungeva il peso delle sue osservazioni, e de' suoi esempj, ed in cui Melanto, appoggiandosi ai successi dell' uno, e dell' altro, erigeva le loro massime in regole incontestabili!

Credesi, che Protogene, Eufranore, e Teomnesto, tutti abili pittori, avessero scritto egualmente sulla pittura.

Alcuni autori, come fra gli altri Aristodemo, Polemone, e Callissene, i quali son citati per aver composti

si permettono di scrivere che allora quando hanno acquistato essi stessi la convinzione dell'eccellenza dei loro principj, con una lunga, e dotta esperienza.

ecetti, e da mo-
i in tutto il suo
o anni. Dopo di
andro essa brillò
ri di questo prin-
e che nel secolo
debolirsi, deca-
dere, e finalmente soccombere nella rivoluzione, che rese i Romani padroni della Grecia. I conquistatori trasportarono a Roma le pitture, e i pittori.

Della Pittura presso i Romani.

È verso i Romani dunque, che dobbiamo ora portare i nostri sguardi per continuare la storia

elogi, e vite di pittori, sebbene essi non coltivassero punto le arti; altri come Anassimene, e Menodoto, i quali

della Pittura, e non si può stabilirla, che col soccorso delle nozioni sparse nel lib. 35 di Plinio. Ma io procurerò d'introdurre nella mia narrazione l'ordine, al quale questo autore non si è mai sottoposto; indicherò gli errori, che gli sono stati rimproverati; e rattaccherò, quanto mi sarà possibile, i fatti ai grandi avvenimenti della storia romana, o alle luminose azioni di alcuni di quegli uomini illustri, che essa ci fa conoscere.

Strascinato dall'amor della patria, Plinio vuole, che all'epoca in cui la Pittura non era coltivata in Italia, che dagli Etruschi, essa avesse di già sorpassato in merito le produzioni dei Greci dello stesso tempo; egli assicura, che sotto Tarquinio il vecchio, essa era di già pervenuta ad un grado altissimo di eccellenza (1). Ma egli non ne cita per prova, che alcune pitture eseguite da un pittore, greco di origine, in un tempio di Ardea, città la di cui esistenza ha preceduta quella di Roma.

Sarebbe adunque dalla Grecia, passando per l'Etruria, che quest'arte, come tante altre, sarebbe pervenuta nei paesi in cui i Romani eransi stabiliti (2). Poco proprj alla cultura delle

(1) *Jam absoluta erat pictura in Italia*, Plin. lib. 35 cap. 20.

(2) Il signor de Caylus invoca la grande anteriorità, che dà Plinio alle pitture eseguite in Etruria sopra quelle del-

arti, dalle quali erano distratti da occupazioni molto differenti, se non se in quel che concerne i primi elementi naturali a tutti gli uomini, questi conquistatori del mondo non dovettero avere nessuna pretensione all'invenzione propriamente detta di tutto ciò che appartiene alla Pittura. Dopo le prime emigrazioni, che avevano condotto alcuni artisti greci in Italia, fu dalla Sicilia, ove senza dubbio altre colonie greche ne avevan versato un numero molto grande, che molti di essi vennero ancora a lavorare in Roma.

Nulla si trova indicante pittori romani nè all'epoca remota, di cui parla Plinio, nè posteriormente, fino ai tempi nei quali volendo sempre provare l'antichità della Pittura presso i Romani, questo scrittore racconta, che nell'anno 450 di Roma, Fabio Pittore, il quale dette il suo soprannome ad un'antica famiglia eseguì nel tempio della salute, alcune pitture conser-

Nel successivo secolo Pacuvio, pittore, e poeta nato in Brindisi, città della Magna Grecia, e nipote di Ennio, ornò dei suoi lavori il tempio di Ercole nel *forum boarium*, e seppe accrescere l'effetto delle sue composizioni drammatiche con un doppio mezzo dipingendo egli stesso le decorazioni del suo teatro (1).

Lo storico osserva, che dopo Pacuvio, la Pittura non fu più coltivata in Roma da mani così illustri. Cicerone avanti di lui lamentavasi

(1) Se pure significan ciò queste parole di Plinio sopra Pacuvio, *clariorem eam artem fecit gloria scenae* lib. 35 cap. 4.

Claudio Pulcro un secolo dopo Pacuvio, adoprò gli stessi mezzi per accrescere la magnificenza, e l'interesse dei giuochi, che egli dava al popolo romano: *habuit et scena Claudii Pulchri magnam admirationem picturae* Ibid. Valerio Massimo aggiunge: *scenam varietate colorum adumbravit.*

Si è di già osservato, che i tragici greci avevano avuta la più gran cura di stabilire un perfetto accordo fra le decorazioni del teatro, ed il carattere delle loro rappresentazioni. Euripide, secondo Suida, era stato pittore prima di comporre tragedie.

Presso i moderni Corneille, e Quinault hanno egualmente raccomandato questo importante accessorio. Questa arte di decorare i teatri sembra essere stata singolarmente perfezionata presso gli antichi, ciò che noi sappiamo da Vitruvio, specialmente in quel passo; *scenae satiricae ornantur arboribus, speluncis, montibus, reliquisque agrestibus rebus* (lib. 5. cap. 8.). Egli è possibile, che queste decorazioni abbiano data l'origine alla specie di paesaggio, in cui Ludio qui appresso citato si rese celebre, e della quale si fece in seguito un uso abusivo, e ridicolo.

già di questa indifferenza, e prevedeva quanto ne sarebbero funesti al gusto gli effetti.

Tutto prova egualmente, che tutto quello che in Roma allora vedevasi di lavori interessanti in questo genere, era dovuto a mani straniere, vale a dire, ad artisti greci. Tale era il quadro che Marco Valerio Messala aveva collocato nella Curia Ostilia, e nel quale gli aveva fatto dipingere la vittoria riportata da lui in Sicilia sopra i Cartaginesi, e sopra il re Gerone; tale era anche quello, che Lucio Scipione sospese nel Campidoglio, rappresentante la sua vittoria di Asia. Lucio Ostilio Mancino imitò questo esempio, esponendo nel foro un quadro, nel quale egli era rappresentato, montando il primo all' assalto sulle mura di Cartagine; egli stesso ne dava la spiegazione, facendo osservare i luoghi, ove si erano dati i differenti combattimenti, atto di popolarità, che gli valse il consolato nei comizi seguenti.

Gori fa menzione nella sua *raccolta d' iscrizioni* tom. 1. pag. 390 di un altro romano pittore di decorazioni.

P. CORNELIUS P. L.
PHILOMUSUS PICTOR

Sembra nulladimeno, che se gli artisti romani non imitarono allora queste produzioni di un arte straniera in modo da meritare, che i loro nomi ci siano stati trasmessi, essi vi trovarono almeno sufficienti attrattive, per darsi con qualche applicazione alla pittura.

Ciò ebbe luogo soprattutto allorchè Lucio Memmio dopo di aver fatta la conquista di una parte della Grecia, depose nel tempio di Cerère il quadro di Aristide, che si chiamava il bel Bacco, e di cui il re Attalo aveva offerti secento mila sesterzi. L'importanza, che Plinio sembra avere annessa a ben designare quest'epoca, deve persuaderci in effetto, che solo da questo tempo data lo stabilimento di una scuola greca in Roma (1).

Il capo di opera di Aristide vi divenne un modello di buon gusto, e da questo momento senza dubbio, l'istruzione si trovò diretta da quei medesimi artefici greci, che i Romani strascinarono dapprincipio con essi come schiavi dopo il soggiogamento della patria delle arti, ed ai quali essi accordarono in seguito la libertà.

(1) Si può egualmente congetturarlo da queste parole tante volte ripetute dietro Orazio lib. 2. epist. 1.

Graecia capta ferum victorem coepit, et Artes
Intulit agresti Latio.

Questi orgogliosi conquistatori non tardarono anche a dare per istitutori ai loro figli, alcuni Greci, che congiungevano all' arte di dipingere qualche filosofica cognizione. Tale fu quel Metrodoro a cui Paolo Emilio confidò

di quelli di Sopoli, di Dionisio, e degli altri pittori più abili del suo tempo. Lala formò molti allievi in Roma.

Un' altra donna vi fioriva nella stessa epoca; era questa Olimpiade, che ebbe per discepolo

Aristobulo. A queste souole cominciarono ad istruirsi alcuni pittori romani.

Gli uomini i più distinti per la loro scienza, per la loro eloquenza, e la loro urbanità, Varrone, Ortensio, Cicerone, Attico, si dettero pene infinite per riunire collezioni di quadri, è di disegni greci (1). Essi ne riempivano le loro case di campagna, che divenivano altrettanti musei (2).

(1) Allorchè al tempo di Varrone fù riparato il tempio di Cerere fabbricato presso il gran circo, se ne tolsero a grandi porzioni, e senza danneggiarli gl' intonachi di una parte delle muraglie *crustas parietum excisas*, perchè vi si trovavano alcune pitture di Damofilo, e di Gorgaso, artisti siciliani, o greci, contati fra i più antichi di quelli, che avevano lavorato in Roma. Plin. lib. 35. 12.

Una simile diligenza prova, che gli amatori distinti di questo tempo portavano lo zelo fino a voler conservare le testimonianze del progressivo andamento dell' Arte.

Murena, e Varrone avevano già fatte trasportare alcune pitture da Lacedemone a Roma per mezzo di una simile operazione.

(2) I Romani troppo occupati di ambizione, d' intrighi, e di guerre per godere pacificamente delle produzioni delle Arti nel seno della loro città, riunivano questa sorta di ricchezze nelle loro case di campagna, per contemplarvele tranquillamente. È pure questo motivo medesimo, che dà per scusa una nazione moderna, quando se le rimprovera di esiliare alla campagna le belle collezioni di statue, e di quadri, e di esporvele così ad una più pronta deteriorazione. Agrippa tentò di distogliere i Romani da questa abitudine nel suo discorso, che Plinio chiama *Oratio magnifica, et maxime civium digna, de tabulis, signisque publicandis, quod fieri satius fuisset, quam in villarum exilia pelli.* lib. 35. cap. 4.

Amante felice di tutto ciò, che la natura, e le arti, e la gloria, offrono di più attraente. Cesare prese le stesse cure.

Augusto coperse di quadri le mura del foro e quelle del senato. Sia che gli ozii della pace di cui Roma godè sotto il suo impero, condussero naturalmente il gusto delle arti; sia che la moda se ne fosse stabilita a Roma in tutti gli ordini dello stato, come ciò è avvenuto ai nostri giorni, vi si vedde di nuovo, come al tempo dei Fabii, un cavaliere romano Turpilio, occuparsi dello studio della Pittura. Egli ornò Verona delle sue opere.

Quinto Pedio sordo muto dalla nascita, e nipote di un personaggio consolare, fu istrutto nella Pittura per la volontà espressa della sua famiglia, e col consenso stesso di Augusto.

Sempre grave nel suo esteriore il pittore Amulio, dice Plinio, lavorava senza lasciare la toga, *Pingebat togatus*, e conservava fino sui palchi, la dignità, di cui ogni cittadino romano era geloso.

Altri come Cornelio Pino, ed Accio Prisco, lavorarono sotto Vespasiano, nel tempio dell' Onore, e della Virtù.

Tutto si era finalmente riunito, perchè l'Arte gettasse forti radici sopra il suolo di Roma; gli elogj stessi, che Plinio prodigava alle opere, ed al genio dei Greci, avrebbero dovuto con-

tribuire a svilupparvi il talento, se questo successo fosse stato possibile, ma l' uso smoderato delle ricchezze, i capricci dei grandi, e l'abuso del potere assoluto vi precipitarono in una egual decadenza ed i buoni costumi, e le Belle Arti.

Quando gli uomini possono, e vogliono tutto, dalla varietà dei loro desiderj nasce il cattivo gusto; e la natura contrariata da esso non può più arrestarne gli eccessi. Queste cause morali esercitarono la loro influenza sulla Pittura, anche avanti, che fosse spirato il bel secolo di Augusto: il lusso, che non era quello dello stato, ma quello dei particolari, la voluttà arricchita, la trascurata oziosità, seco condussero una universal decadenza (1).

Plinio lo prova allora che dopo di aver rammentati i grandi e degni soggetti, sui quali l'Arte si esercitava nei secoli, che l'avevano preceduto, descrive le scene triviali ridicole, ed ancora spregevoli, le quali al suo tempo ne avevano già preso il posto. Abbastanza ci siamo occupati, dice egli, (2) terminando il raccon-

(1) *Artes desidia perdidit*. Plin. lib. 35 cap. 2.

(2) *Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis*. Ibid. lib. 35 cap. 5.

Bisogna nulladimeno aggiungere, come lo stesso autore lo ha fatto rispetto alla Scultura, che la Pittura malgrado lo stato di degradazione, cui essa di già inclinava, non cessò per altro di essere impiegata, e protetta sotto

to dei soccorsi, che la Pittura aveva anticamente prestati allo spirito pubblico, abbastanza finqui sulla dignità di un' Arte spirante.

molti imperatori del primo, del secondo, e del terzo secolo.

Gli scrittori di questo tempo ci fanno sapere, che al-
gnarono di ma-
l' assicura a ri-
non si applicò
estimonianza di
odellare. Lam-
ro.
lcuni particola-
gualmente col-
lasciati sussi-
perchè noi pos-
no quei felici
Architettura, e
La fine di que-
ecadenza in Ita-
ù felice in Gre-

PARTE PRIMA

DECADENZA

DELLA PITTURA

DAL QUARTO SECOLO

FINO AL DECIMO QUARTO.

PITTURA A FRESCO.

Per mostrare più chiaramente quale fu lo stato della Pittura durante i secoli di decadenza, io faccio precedere le triste produzioni di questi disgraziati tempi da una tavola ricca dei capi d' opera della più bella epoca, come io lo ho praticato già per l' Architettura, e per la Scultura.

Tv. I. Scelta di alcune delle migliori pitture antiche pervenute fino a noi.

Ben si comprende, che il paragone, che potrà essere stabilito per mezzo di questi ravvicinamenti, non avrà per oggetto, che la scelta dei soggetti, l' invenzione, e l' ordinazione dei quadri (1); perchè il tempo, che scancella tut-

(1) Io osserverò a proposito di questa tavola, ciò che mi credo obbligato di ripetere qualche volta, cioè, che per ottenere dalla veduta di questi monumenti tutta l' utilità, che se ne può desiderare, non bisogna trascurare di con-

to, non permette di giudicare dell'espressione, che raramente, e del colorito giammai, parte qualche volta trascurata in queste pitture a fresco.

Si potrà anche osservare, che le pitture antiche fino a noi pervenute, soprattutto quelle di Ercolano non offrono nè nel disegno, nè nel colorito la stessa perfezione, che nelle due altre parti dell' Arte; questa differenza deriva dal non essere elleno per la maggior parte, che imitazioni di originali usciti da più abili mani, e che probabilmente non erano stati dipinti sulle mura (1). I grandi maestri in generale, mal-

sultare le incisioni, che ne sono state pubblicate in grande. La moltiplicità degli oggetti, che io doveva riunire, mi ha sforzato ad impiccolirne sensibilmente le dimensioni, per non accrescer troppo il numero delle tavole.

(1) A tempo di Apelle non si era ancora stabilito l'uso di coprire intieramente di pitture le mura, *nondum libebat parietes totos pingere*. Noi abbiamo precedentemente veduto, che i pittori di primo ordine, gelosi di estendere la loro riputazione, dilatando la conoscenza delle loro produzioni, non le ponevano in verun modo sopra muraglie, ove esse dovessero restare impresse; *uno in loco manturas*.

Plinio, che ci fa conoscere questo fatto (lib. 35 cap. 10) ci da egualmente luogo a presumere, che l'uso di dipingere sulle mura appartiene particolarmente alle due epoche della infanzia, e della vecchiezza dell' Arte.

Avanti Apelle il quale determina l' epoca della perfezione, il *Pecile* portico di Atene, con questo nome chiamato, per causa delle pitture, delle quali era ornato, ne era stato intieramente ricoperto da Polignoto, uno dei migliori

grado alcuni esempj contrarj, dipingevano a preferenza quadri, che fossero suscettibili di cambiar di posto, e di essere trasportati da un paese in un'altro.

Checchè ne sia, i pezzi riportati qui, debbono bastare per far apprezzare il merito delle scuole antiche, per giustificare gli elogj, che esse

. . . .

pittori della prima età, che aveva decorato nella stessa maniera il *Lesche*, o la sala di conversazione di Delfo. I soggetti trattati da questo maestro erano attinti, nella favola, e nella storia greca dei tempi eroici.

Lungo tempo dopo Apelle, Ludio dipinse pure sulle mura alcune composizioni di un genere meno nobile, delle quali egli prendeva il soggetto nella natura campestre, nelle scene più ordinarie della vita umana, e ne sparse il gusto, ciò che annunziava di già un cominciamento di decadenza. Bisogna formare lo stesso giudizio delle pitture trovate a Ercolano; le quali per la maggior parte rappresentano paesaggi, giuochi, balli, interni di edifizj, e bizzarre decorazioni di architettura sul gusto dei nostri arabeschi; ciò che mi ha dato luogo di asserire, che le composizioni eroiche, che vi si trovano in più piccol numero, come il quadro di Teseo, quello di Oreste, e quello dell' educazione di Achille, debbono essere state copiate da qualche pittore di ornato, dietro alcune opere celebri poste in luoghi distinti.

La pittura, che rappresenta Teseo vincitore del minotauro, è stata trovata in fatti in una gran camera a Resina vicina ad Ercolano nel 1739; e ciò è conforme a quel che dice Vitruvio, il quale facendoci conoscere con quanta convenienza gli antichi ordinavano tutto, aggiunge, che era in ciascuna casa una grande stanza, ove erano conservate le immagini degli dei, ed i quadri storici; *habentem deorum simulacra; seu tabularum dispositas explicationes*.

hanno ottenuti (1), e principalmente, le ripeto, per giungere allo scopo, ch' io mi sono proposto, stabilendo un paragone fra le differenti epoche dell'Arte, quanto alla invenzione, ed alla ordinazione dei quadri.

raccolta dei vasi di Hamilton, crede di riconoscervi Cassandra, che predice alla sua famiglia le sventure di Troja. Una figura di donna sedente, intorno alla quale le altre sono disposte, attrae i primi sguardi. Al disopra della sua testa è posto un genio, la di cui presenza può persuadere in effetto, che il personaggio principale prova una ispirazione divina, e predice, o si appresta a predir l' avvenire. Un altra donna assisa più in basso, sembra raccontare i fatti, che apparentemente motiveranno le predizioni di Cassandra, che un eroe situato vicino a lei, sembra attendere; una terza figura di donna; amica, o sorella di Cassandra, si appoggia sulla sua spalla, e *tutte* due ascoltano quella, che parla. Una fantesca tiene un ventaglio alzato, e completa rende la scena.

L'altra composizione N°. 9 è stata scelta fra le pitture di Ercolano. I dotti autori delle spiegazioni di questa opera, hanno giudicato, che il soggetto ne è tratto dalla tragedia di Ifigenia in Tauride di Euripide. Essa rappresenta il momento, in cui Pilade (di cui Ifigenia vuol salvare la vita, affinchè egli porti a suo fratello la lettera, che ella gl'indirizza,) dice ad Oreste tenendo questa lettera in mano: *Io ti rimetto la lettera di tua sorella*. Ifigenia a queste parole riconosce suo fratello, e l' abbraccia.

Due donne di differente età, che assistono alla scena, rappresentano il coro della tragedia greca; una di esse porta il suo dito sulle labbra per indicare, che esse conserveranno il segreto

di ciascheduna figura, non fosse resa colla medesima perfezione. L'arte non poteva adunque meglio aggiungere al di lei scopo.

Passeri, spiegando nella sua raccolta di pitture etrusche, il soggetto qui da noi pubblicato sotto il N°. 2 crede di vedervi le nozze di Ercole con Ebe. D'Hancarville, la di cui ardente immaginazione è più disposta alle idee mistiche, e simboliche, spiegandolo egualmente nella collezione di vasi pubblicata da Hamilton, non ci trova, che alcune particolarità relative ai misteri orfici di Bacco. Secondo lui il superbo toro, che un genio alato conduce con un filo all'altare non è la vittima, ma lo stesso dio. Checchè ne sia, io vi osservo con questo scrittore una bella composizione, un disegno grazioso, ed animato. Questo quadro ispira in fatti col movimento di ciascheduna figura, l'interesse difficile a spiegare ma ben sensibile di una mistica rappresentazione.

Gli Arimaspi popoli abitanti del Nord, ed i Grifoni animali chimerici occupati gli uni, e gli altri, dice Plinio, nella ricerca dell'oro, davansi fra loro frequenti combattimenti. Il soggetto del N°. 3 preso sopra un vaso etrusco, rappresenta una scena di questa specie. Il fuoco dell'azione, egualmente vivo nell'uomo assalito sopra il suo carro, e nei due animali, dei quali l'uno attacca da un lato, mentre l'altro

si precipita sopra i cavalli, è reso con forza, e con nobiltà, dalle forme dei muscoli, e dalle mosse di ciascuna figura.

Se non si conoscesse l' arditezza, frutto della scienza, che caratterizza il disegno degli anti-

quelli, che rappresentano qualche divinità. Ma questa colonna rappresenta Cerere ovvero Amore? È ella una corona di fiori, o una cintura, che la danzatrice lascia scappare dalle sue mani? Io non so; la mollezza, e l'abbandono dei suoi movimenti produce fin nel profondo dell'anima, sì dolci idee, che sebben vaghe, non si è punto tentati di fissarle. Tale era la delicata sensibilità dei Greci; tali erano i motivi sempre incantatori della loro poesia, della loro musica, e della loro pittura. Qualunque arte, le di cui invenzioni, non fanno, siccome queste nascere de' pensieri, o provare qualche emozione, è lungi dalla natura. . . . . . .

Tutte le convenienze, che prescrive un soggetto nobile sia della favola, sia della storia, relativamente ai personaggi, ed all'azione, sono osservate nella pittura, che noi diamo sotto il N°. 10. Essa rappresenta Teseo vincitore del Minotauro, che riceve gli omaggi della riconoscenza dei giovani Ateniesi. Una statura più che eroica ha dovuto far situare questo personaggio principale nel mezzo del quadro; la sua posizione presenta la tranquillità dell' uomo forte, e la maestà dell' eroe. Le attitudini variate, e vivaci delle vittime, che egli ha liberate, esprimono la toccante gratitudine, che è propria della giovinezza. Il mostro da Ovidio dipinto con queste parole; *Semibovemque virum, se-*

mivirumque bovem, steso ai piedi del vincitore, caratterizza l'azione, e ne rammenta le cause: *Veneris monumenta nefandae*. Questo quadro è un modello d'invenzione, e di ordinazione, e se io non m'inganno, deve essere riguardato, come il migliore di tutti quelli, che sono stati tratti dalle ruine trovate nei contorni di Ercolano. Io lo ho veduto assai fresco ancora per riconoscervi il merito dell'espressione, e per ammirarvi pure quello del colorito, più raro negli altri.

Le ore nutrivano i cavalli del sole; le Grazie e le Muse avevano cura di quelli dell'aurora; Pegaso aveva fatta sgorgare sotto i suoi piedi la fontana d'Ippocrene. Siasi adunque uno dei primi, o siasi Pegaso, che la Pittura, e la Poesia arti alle quali essi erano tutti egualmente cari, ci abbiano qui rappresentato N°. 11 ornato, ed accarezzato dalle mani delle Najadi, questo omaggio della loro riconoscenza, è ingegnoso del pari, che la composizione è graziosa, e ridente; e l'idea di collocar questa immagine nel sepolcro dei Nasoni, vicino alla errante ombra del poeta, che cantò più ch'altri teneramente l'amore, rende ancora questa invenzione più poetica e più interessante.

L'ingenuità delle attitudini, e la grazia naturale delle figure, conformi alla semplicità del soggetto, spargono nella composizione N°. 12

un' incanto, che sembra non poter essere sorpassato; ciò che prova, che solamente imitando la natura bene scelta ne' suoi momenti, e frà quelle delle sue produzioni le più capaci di piacere, l'Arte è sempre sicura del successo. Il giuoco degli ossetti tale quale esso è qui rappresentato, è in uso ancora fra le giovinette, ed offre spesso scene egualmente aggradevoli. La presente è dipinta sopra il marmo; la pittura è monocroma, o secondo la moderna espressione in chiaro oscuro (*camaïeu*). Il pittore Alessandro ci ha segnato il suo nome, e quelli delle cinque giovinette. Questi ultimi sono cavati dalla favola, e dalla storia; tutte le arti gli hanno illustrati; sono essi Latona, Niobe, Febe, Ilaira, ed Aglae la più giovine delle Grazie.

Si posson vedere nelle spiegazioni delle pitture trovate a Ercolano, i differenti soggetti, che i dotti autori di questa opera credono poter riconoscere nel quadro inciso sotto il N°. 13. Essi si accordano più generalmente a vedervi Ulisse che si presenta a Penelope, dopo di averla liberata dai suoi indiscreti amanti. La principessa è assisa senza osare, secondo l'espressione di Omero, nè riguardare, nè interrogare il suo sposo. Plinio dice, che Zeusi, dipingendo Penelope, rendette sensibili i costumi di questa

casta regina, *pinxisse mores videtur* (1). Sarebbe impossibile d'immaginare un modello più espressivo di una simile conferenza, e soprattutto di offrire una composizione più pittoresca, e più interessante, con così semplici mezzi, e con un numero così piccolo di personaggi; talento familiare agli artisti antichi, e poco conosciuto dai moderni.

I maestri dell' antichità sapevano anche interdir la licenza ai loro pennelli in que' soggetti stessi, che sembravano il più autorizzarla. In una danza bacchica rappresentata sotto il N°. 14 un baccante dà sulla mano della sua compagna di ballo, della quale sostiene con

grazia il braccio, un bacio, che non saprebbesi disapprovare dalla decenza.

Questi abili pittori avevano ancora l'arte di arricchire colle lezioni della filosofia, la rappresentazione dei soggetti mitologici. Accanto a Narciso innamorato di se medesimo, e che consuma la sua vita nel contemplare la propria immagine nello specchio delle acque, essi hanno dipinto N°. 15, Amore, che rattristato estingue la sua face. *Non amare, che se stesso non è più amore, e senza amore cessa la vita.*

Altra lezione contro l'orgoglio. Apollo appoggiato sulla sua lira, con in mano una palma, e tenendo così l'istromento, ed il simbolo della sua vittoria, ordina il supplizio di Marsia, N. 16, 17, 18. Questi è di già attaccato all'albero fatale, di già lo Scita aguzza il suo coltello. Olimpio scolare di Marsia si getta ai piedi di Apollo, e gli grida *Ah! fategli grazia!* il movimento delle sue braccia e delle sue mani, che egli inalza colla vivacità della giovinezza, senza imbarazzo, senz' alcuno studiato contrapposto, esprimono questo grido. Non fu l'artefice, ma il sentimento del dolore, che dette una tal posizione a questa figura: si comprende bene lo slancio di questa preghiera *Ah! fateli grazia!* L'azione di Olimpio ci fa volger lo sguardo verso lo Dio, che egli implora. Quanto è maestosa, accanto a quel bel tripode, la figura del Dio

vincitore della presunzione! Ecco adunque un perfetto modello di un'azione renduta con semplicità, e di una viva espressione operata con una rara semplicità di mezzi.

Una composizione più ricca, e non meno chiara malgrado la sua ricchezza, compirà il quadro storico dello stile della pittura antica, che io ho voluto delineare su questa tavola. Questa pittura N°. 6 una delle prime, che siano state conosciute dai moderni, ed anche oggidì una delle più interessanti, che sono fino a noi pervenute, è conosciuta sotto la denominazione di *Nozze Aldobrandine*, che ha presa dalla famiglia, cui essa appartiene, e dal palazzo, ove è conservata da più di dugento anni da che essa fu trovata sul monte Esquilino. Questa composizione riunisce sola i diversi generi di merito sparsi in quelle da me finora descritte. Unità, espressione, decenza, essa tutto racchiude.

Una giovine sposa assisa sulla sponda del letto nuziale, resiste ancora all'invito di entrarvi. Il suo velo rosso *flammeum*, più non copre il suo volto; di già la cintura della sua bianca veste è disciolta; ma essa è sempre esitante; *tardat ingenuus pudor*. *La Pronuba*, di cui son conosciute le funzioni presso gli antichi, e che si fa qui riconoscere per un abbigliamento meno modesto, adopra per deciderla ragiona-

menti, e carezze, di cui lo sposo aspetta il successo in una attitudine, che non permette di dubitare della sua impazienza. Alcune donne preparano i vasi, ed i profumi necessarj per il bagno, mentre che altre cantano intorno ad un altare, ed al suon della lira. *Hymen! o Hymenee!*

La scena è ben disposta. Il luogo assegnato a ciascuno degli attori principali non lascia alcuna specie di incertezza; le loro attitudini manifestano chiaramente i sentimenti, che gli animano. Una esitazione da un lato eguale all'impazienza, che si manifesta dall'altra. Tutto è vero, naturale; gli accessori indispensabili, tenuti in una specie di lontananza, non tolgono cosa alcuna all'attenzione dovuta al gruppo principale; dimodochè la scena rappresentandoci un momento sempre interessante per se medesimo, ci rammenta ancora ciò, che la storia fa conoscere sopra l'abbigliamento, i mobili, e gli usi degli antichi, relativamente a questa parte delle ceremonie del matrimonio.

Io ho colta una di quelle occasioni, che si presentano raramente trattandosi di pitture antiche per calcare sull'originale medesimo le teste dei due sposi; la conservazione di questi originali mi ha permesso di prenderne un disegno molto esatto, che io do sotto i Ni. 7 e 8.

Bisogna nulladimeno confessare, che la stampa è lungi dal rappresentare l'impazienza im-

pressa negli sguardi, e nell'insieme della fisionomia del giovine, e questo sentimento si fa anche meglio sentire nella mossa del braccio, e della gamba presti ad alzarsi. Il disegno, che rende assai bene la modestia della sposa nel suo portamento non poteva nemmeno esprimere egualmente bene il timor virginale, che si manifesta nei di lei occhi; non appartiene, che al colorito di dare un corpo ad affezioni di un tal genere. Questo merito particolare del colorito, che male a proposito si esita ad accordare agli antichi pittori, era in quest'epoca portato allo stesso grado di perfezione, di tutte le altre parti dell'arte, per ciò che conviene alla pittura istorica; questo è almeno quello, che se ne può inferire dagli indizi, benchè leggieri, che essa ne dà ancora dopo più di due secoli da che essa è scoperta. L'affresco, che è il genere di pittura, nel quale l'artista deve porre maggior scienza per il disegno, e sicurezza maggiore nell'esecuzione, a cagione delle disposizioni, dalle quali non è poi più possibile di tornare in dietro, è trattato qui con una estrema abilità. Il pennello il più franco, ed il più ardito ha stesi i colori in massa, ma senza veruna secchezza, ed in maniera facile e larga; i chiari sempre uniformi, ed alcune botte gettate solamente nelle pieghe, e nelle ombre, bastano per formare dei contrap-

posti, e delle specie di mezze tinte; e finalmente certi tocchi pieni di spirito, sempre situati a proposito, sebbene risentiti, producono da vicino una specie d'impastamento, e da lontano tutto l'effetto, che potrebbesi desiderare.

In cotal modo i pittori delle scuole antiche, associando ad una pratica eccellente il talento di attingere i soggetti de' loro quadri con intelligenza, e con gusto nella favola, nella storia, e negli usi de' loro tempi, obbedivano perfettamente alla lezione del precettore delle arti: che il soggetto sia bene scelto; che l'ordinazione assegni a ciascheduna figura un posto conveniente (1).

Tav. II. Arabeschi, e caricature: primo grado della decadenza della pittura antica.

Sentiamo, ascoltando Plinio, e Vitruvio ciò che la Pittura divenne, quando essa si allontanò da questi principj.

Non è più, dicono essi, incaricata di conservare le immagini degli uomini; le si preferiscono il bronzo, ed il lustro dell'argento. Non si propongono più all'Arte i soggetti delle grandi composizioni antiche; non è più Giove circondato dagli Dei (2), nè quell'Ajace incenerito dal

(1) *Lecta potenter erit res*
. . . .
Singula quaeque locum teneant sortita decenter.

(2) *Magnificus Jupiter in throno, adstantibus Diis.*

fulmine sotto il pennello di Apollodoro; non è più la bellezza nelle braccia di Alessandro disegnata da Apelle; più non sono le grandi azioni di questo conquistatore, delineate da Protogene, geloso di congiungere la sua gloria a quella dell'eroe, e dipinte per l'immortalità. No: l'Arte prestandosi ai disordini del lusso, ed a' depravati gusti, copre le muraglie di ornamenti senza scelta, e senza proporzioni. Vi ha
are impiegare bril-
carissimi. La ric-
della beltà (1).
o questi splendenti
ra, la di cui inven-
dio il moderno. In
ate questo pittore
ricopriva le mura di rappresentazioni campestri, di vendemmie, di giuochi villerecci. Fu egli verisimilmente, ovvero furono i suoi scolari, che aggiunsero a queste composizioni le stravaganti immagini di quella fantastica architettura contro la quale inveisce tanto giustamente Vitruvio; architettura, tutti i membri della

(1) *Quod enim antiqui insumentes laborem, et industriam probare contendebant artibus, id nunc coloribus, et eorum eleganti specie consequuntur; et quam subtilitas artificis adjciebat operibus auctoritatem, nunc dominicus sumptus efficit ne desideretur;* Vitruvius lib. 7 cap. 5. Si possono egualmente consultare le riflessioni, che Plinio fa a questo proposito, lib. 35 cap. I e II.

quale sono privi di proporzioni, di cui tutte le forme sono impraticabili, e di cui gli ornamenti medesimi figli del capriccio, offendono qualunque specie di convenienza.

Questa nuova moda non poteva mancar di corrompere il giudizio del pubblico, e di far perder di vista agli artisti medesimi le vere bellezze della Pittura. In fatti da questo momento limitata a composizioni, l'invenzione delle quali non dimandava nè la conoscenza delle umane passioni, nè quella della storia, e la di cui esecuzione non esigeva nè lo studio dell'anatomia, nè un disegno corretto, l'arte avvilita camminò rapidamente verso la sua ruina (1). Essa si

(1) Plinio, accordando a Ludio il merito di aver fatto adottare il genere di pitture, delle quali ornava le muraglie *amenissimam parietum picturam* (lib. 35. cap. 10), non si occupa punto del male, che ne resultò per la scuola romana nello stesso modo, che egli non se ne è occupato per la scuola greca citando alcuni quadri di un genere tanto poco pregiabile. Nulladimeno egli avrebbe dovuto esser colpito da queste idee, allorchè visitava le abitazioni delle città, da cui sono state ritirate le pitture oggidì conservate nel museo di Portici, voglio dir quelle di Pompeja, di Ercolano, di Resina, e quelle della città di Stabbia ove egli trovò la morte nell' eruzione del Vesuvio cercando il di lui amico Pomponiano.

Vitruvio artista, e giudice più severo di questo storico, dopo aver fatta una più particolarizzata descrizione delle pitture eseguite da Ludio, o dai suoi scolari, deplora lo sragionevole uso di questo genere di ornamenti, ed il pregiudizio, che ne sofferse l' Arte.

smarrì tosto che perdette di vista i bei modelli che l'avevano condotta alla sua perfezione. Ridotta al vano ornamento delle muraglie, deponendo le sue opere in luoghi spesso ignobili,

Non è dunque senza fondamento, che io pongo in quest' epoca i principj almeno della decadenza della pittura. Si può anche credere, che essa, come io lo ho detto, ci

essa perdette la gloria, che la circondava, allorachè nei bei giorni delle scuole primitive, non era il piacer di un solo, che l'occupava, ed allorchè potendo un bel quadro esser traspor-

te conforme a quella, che ha scritto Plinio, che si potrebbe crederlo, come molti altri estratto da lui.

Ecco le parole di Petronio.

Consulere prudentiorem coepi aetatem tabularum, et quaedam argumenta mihi obscura, simulque causam desidiae praesentis excutere, cur pulcherrimae artes periissent, inter quas pictura ne nimium quidem sui vestigium reliquisset. Tum ille, pecuniae, inquit, cupiditas haec tropica instituit. Priscis enim temporibus cum adhuc nuda virtus placeret, vigebant artes ingenuae...: Nolite ergo mirari si pictura defecit, cum omnibus diis hominibusque formosior videatur massa auri, quam quidquid Apelles, Phidiasve, groeculi delirantes fecerunt, cap. 48.

Petronio assegna anche un' altra causa della decadenza allorchè dice in altro luogo (cap. 2): *Pictura quoque non alium exitum fecit; postquam Ægyptiorum audacia tam magnae artis compendiariam invenit.* Questo metodo speditivo, ed abbreviato, mi sembra dovere essere differente da quello, che ritrovò Filosseno in un tempo disgraziato per la pittura, secondo la testimonianza di Plinio; che riferisce il fatto senza biasimarlo, *breviores quasdam Picturae vias, et compendiarias invenit* (lib. 35. cap. 10). Del resto le espressioni di Plinio, come pure quelle di Petronio, non sono sembrate chiare abbastanza per dare una idea positiva di questi metodi abbreviati.

Possono vedersi su questo soggetto *Junius de Pictura veterum*, lib. 2. cap. 11, §. 10. Winckelmann tom. 2 lib. VIII cap. 3 pag. 128, ediz. di Roma. Idem *Trattato preliminare dei monumenti inediti* pag. 24. de Paw *Recher-*

tato, un gran pittore apparteneva all'universo intiero, seguendo l'espressione di Plinio, che tutto nobilita (1).

È per dimostrare questo cangiamento, che la tavola II è composta.

Il carattere insignificante, o ridicolo degli oggetti che essa racchiude, sembra provare, che tutte le istituzioni, e tutte le invenzioni umane, una volta arrivate alla perfezione, trovano in loro stesse una causa di decadenza prima, che si presentino cause straniere. Pervenute ad una certa altezza, non potendo più crescere, esse si stendono, per così dire, in larghezza, esse si ramificano; portansi verso futili ricerche, e si caricano di ornamenti superflui, distruttivi della loro essenza; così un fiume grande, e maestoso ingrossato durante un lungo corso dal tributo di cento altri fiumi,

allorchè esso è pervenuto verso il fine del suo cammino, oltrepassa le proprie rive, si divide in rami inutili, nocevoli, e si perde finalmente nelle sabbie da lui stesso ammontate.

Noi abbiamo veduta l'architettura decadere dalla sua grandezza allontanandosi dalla sua semplicità primiera, perdere la propria grazia abbandonando le sue proporzioni, e cadere nel disordine, e nella goffaggine, per non si rialzare, che dopo di esser passata per mezzo gli errori del più bizzarro sistema. Noi vedremo similmente la pittura, obliare le produzioni ingegnose e commoventi dei bei secoli, perder di vista la vera bellezza, trascurar l'interesse nella scelta dei soggetti, il naturale nell' ordinanza, e smarrir finalmente qualunque mezzo di espressione per l'assoluta ignoranza del disegno.

La sola ispezione delle differenti parti di questa tavola, di cui il sommario descrittivo renderà un conto più minuto, giustificherà la critica che noi ne abbiamo fatta quanto alla scelta dei soggetti.

Vi si riconoscerà facilmente il poco interesse, che presentano i soggetti incisi sotto i N¹. 1, 2, 5, e 7; l'ignobile trivialità dei N¹. 6 e 12; ed il ridicolo dei N¹. 3, 4 e 11.

Le composizioni riprodotte sotto i N¹. 8, 9 e 10 potrebbero ottener qualche elogio a cagione della loro semplicità, e del merito dell' esecu-

zione; ma il pittore non eviterebbe il rimprovero fatto dai Greci a Pireico, che essi soprannominarono *Rhyparographos*, perchè egli non dipingeva, che cose vili (1).

La seconda metà di questa tavola è riempita da molte di quelle decorazioni di Architettura, che gli antichi dipingevano sopra i muri interni delle case, delle terme, delle camere sepolcrali, che si designano ora sotto i nomi di grotteschi, o di arabeschi, e che Vitruvio biasima tanto fortemente sia che le consideri come architettura, ovvero come pittura. Le descrizioni da questo autore fatte di un tal genere di ornamenti, son tanto chiare, che è impossibile di non riconoscere ai Ni. 12, 14, 15, 16 e 17 alcune immagini di quei fantastici oggetti (2).

Le pitture riunite su questa tavola sono state per la maggior parte trovate a Ercolano antica città d'Italia fondata da una colonia greca ed eseguite da' greci maestri, che vivevano sotto

la dominazione dei Romani, o da artisti romani allievi dei greci; esse appartengono alla storia della Pittura dell'una, e dell'altra nazione egualmente.

Tav. III. Altre pitture antiche della stessa specie; scene comiche, o satiriche.

Le pitture incise sulla tavola III possono comprendersi nel genere di quelle, di cui noi abbiamo parlato, e danno luogo a osservazioni simili. L'abuso quanto alla scelta dei soggetti è egualmente inescusabile, ed è anche difficile di formarsene un' idea giusta, e d' immaginarne spiegazioni plausibili. Queste pitture sono state trovate sopra le mura di una camera sotterranea di 18 a 20 piedi quadrati, le ruine della quale esistono ancora nei giardini della Villa Pamfili, vicino a Roma, e che sembra essere stata una sala da bagno (1).

L'abbigliamento dei personaggi, ed i gesti coi quali essi manifestano la loro maraviglia, la loro inquietudine, e il loro terrore, sembrano

(1) I frammenti di pitture incisi sopra questa tavola furono trovati verso la fine dell' anno 1787 in una camera sotterranea antica, situata sotto i giardini della villa Pamfili, la di cui scoperta si dovette ad uno scoscendimento di terre. Gli affreschi, che io ho fatti incidere, e che son qui pubblicati per la prima volta, sono presso a poco i soli frammenti, che vi siano stati trovati. Essi caddero felicemente nelle mani del signor Callet giovine architetto francese, al quale io ho l' obbligazione di avermeli comunicati.

nella composizione incisa sotto i Ni. 1 e 2 annunziare un'apparizione, o delle operazioni magiche. I soggetti dei due frammenti N°. 3 non son che ridicoli.

Checchè ne sia, offre il tutto una prova novella della degradazione, che si operò nelle produzioni dell'Arte, per un effetto della corruzione dei costumi.

Se immagini come queste destinate a rappresentare scene, che non potrebbero aver luogo alla pubblica vista, erano sempre delineate in oscure grotte, non bisogna per altro confonderle con i quadri del genere di quelli di Caladete, e di Antifilo, designati da Plinio colla denominazione di *comicae tabellae*, quadri comici (lib. 35 cap. 10) ed i quali, secondo il sig. de Caylus (*Mémoires de l'Académie des inscriptions, et belles lettres* tom. 25, pag. 182) si collocavano sulle porte dei teatri per annunziare al pubblico il genere delle rappresentazioni, che gli sarebbero offerte, nel modo stesso, che si

di azzurro, e di verde. Il panneggiamento delle due donne, che gli servono di fondo, e quello del gruppo pantomimico posto dietro di esse, sono negli stessi toni. Il panneggiamento dell'uomo, o del fantasma, che porta il vaso, è di un giallo chiaro, e riposa sopra le carni di una tinta rossastra di modochè i colori dominanti sono il rosso lacca, il giallo, il verde, e l' azzurro. Tutti questi colori sono distesi con tanta leggerezza, e conservano una tale trasparenza, che dall' effetto generale risulta piuttosto l' apparenza di un acquarello, che di una pittura all' encausto.

Le figure di questa composizione mostrano qualche scienza nel disegno. Le forme sono senza dubbio esagerate; ma questa esagerazione è conforme allo spirito della scena, e corrispondente ai moti, da cui ciascun personaggio è agitato.

Così la decadenza si operò primieramente nella scelta dei soggetti, e nell' ordinazione; il merito dell' esecuzione si mantenne più lungamente.

Tav. IV.
Pitture tratte dalle ruine delle terme di Costantino.
Sec. IV.

Questa successiva decadenza della composizione, e dell' esecuzione, divien più sensibile nelle pitture della tavola IV le quali hanno decorate le terme fabbricate per quanto credesi

da Costantino (1). La degradazione non è non ostante eguale a quella, che noi abbiamo osservata nell' architettura, e nella scultura alla medesima epoca; ciò che servirebbe ad appoggiar l' opinione, che queste terme non siano state costruite, ma solamente restaurate da questo principe. Ma in mancanza di opere di pittura, alle quali possa assegnarsi questa data in più certa maniera, io ho creduto poter far uso di queste.

Se ne riconosceranno nel numero molte dello stesso genere di quelle della Tavola 11; ed esse sembreranno egualmente poco degne di elogio tanto nella composizione che nella scelta dei

(1) Si può vedere in qual modo sono stati riconosciuti gli avanzi delle terme di Costantino in occasione di alcu-
Quirinale nelle
inio Vacca 1594
ità di Roma an-

tta, alcune trovan-
rante lo scorso, se-
che data nel 1740
on sulle terme; le
di Bottari, me-
, e pubblicati al-
pitture dato nel
quasi nessuna di
sufficiente fedeltà
isegnare, o calcare
questa tavola, il
no al presente ine-

soggetti. Altre possono richiamare l'attenzione un istante, ma senza ispirare verun interesse, se pur non è con qualche attitudine, o qualche sito aggradevole (1). Egli è tuttavia giusto di osservare, che quando questi quadri erano nella loro integrità, la maggior parte delle figure che oggidì presentansi isolate, potevano ritrar qualche merito dalla loro riunione fra loro, o con altri oggetti presentemente ignorati. Tutte sono state disegnate dietro pitture restate sopra porzioni di muri, o su frammenti d'intonaco trovati negli scavi fatti per gettare i fondamenti del palazzo Mazzarini, oggi Rospigliosi, o sulle mura delle terme, che altravolta esistevano sul monte Quirinale, in faccia al luogo occupato presentemente dal palazzo pontificio di Monte Cavallo. Il disegno delle figure, che si può giustamente apprezzare in quelle dei N^{i}. 1, 3, 17 e 18 calcate sopra gli originali, non è nè sufficientemente corretto perchè possa credersi dell'età la più florida, nè tanto deteriorato da sembrare contemporaneo alle sculture eseguite nel quarto secolo, sull' arco trionfale di Costantino.

(1) Sembrano esser questi i soggetti, che Vitruvio designa con queste parole: *Pinguntur enim portus, promontoria, littora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes* ec. ec. lib. 7 cap. 5.

Tav. V. Pitture del sepolcro dei Nasoni e di altre catacombe pagane, modelli delle pitture eseguite nelle catacombe cristiane.

Cerchiamo adunque alcuni monumenti proprj a dimostrarci in una maniera chiara, e sufficientemente graduata la strada seguita dalla Pittura nella decadenza, che ne ha così lungo tempo rendute inriconoscibili le antiche bellezze; e cominciamo dal ricorrere, nello stesso modo, che noi l'abbiam fatto a proposito dell'Architettura e della Scultura, alle opere, che un sentimento ispirato dalla natura, e fortificato dalla religione si è applicato a premunire contro gli attacchi del tempo.

Noi le ritroveremo egualmente sotto la terra, che è accusata di tutto inghiottire, e ciò avverrà nelle catacombe, delle quali i cristiani facevano un uso religioso interessante per tanti

arte di quest'ope-
ne i corpi dei mor-
nerazione dei fe-
ne camere di for-
, fatte a volta, e
vate certe nicchie
ricevere le urne,
queste urne portavano iscrizioni, e bassi rilievi, ed erano qual-

(1) . . . . ua tunc miracula vidit
Ignibus absumi pictura, latere coacta
Fornicibus, sortem et reliquam confidere cryptis.
Du Fresnoy *de Arte graph.*, v. 244 et seg.

che volta rivestite da uno stucco, sul quale si eseguivano delle pitture, come si può vedere su quella, che serviva di sepolcro a sant' Ermete (*Architettura* tav. XII N°. 15, 16 e 17). Ma per lo più sovente come lo dimostra anche il monumento di questo santo personaggio, alcuni soggetti dipinti decoravano non solamente il fondo, e la soffitta centinata della nicchia occupata dalle urne, ma ancora le intiere pareti della camera, ed i diversi compartimenti della volta. La disposizione di queste pitture era simile a quella, che i pagani adopravano, e determinata nell'uno, e nell'altro culto dalla forma dei monumenti sepolcrali. Lo spirito di imitazione agiva in questo tanto più naturalmente, in quanto che gli usi civili eran gli stessi, e che bene spesso un padre idolatra aveva i figli cristiani.

La tavola V è destinata a dare una prova di questa somiglianza. Essa offre una scelta di pitture profane, tratte dalle camere sepolcrali o catacombe dei Romani, ed essa è disposta in maniera da facilitare il paragone di questi monumenti, con quelli delle catacombe cristiane, incisi sulle tavole susseguenti.

Uno dei più celebri di tali monumenti è quello, che si conosce sotto la denominazione di sepolcro dei Nasoni. Fu questo scoperto l'anno 1674 sulla via Flaminia a diritta del ponte

Milvius oggidì Ponte-Molle, ed alla distanza di circa due miglia fra certe roccie, che si chiamavano *rubette*, o Grotte rosse, perchè l'ocra dà loro questo colore. Le pitture ne sono state disegnate, incise, e spiegate con molta cura nella epoca in cui furono scoperte, ed allorachè la freschezza loro permetteva di farlo con maggior successo.

Il N°. 1 della nostra tavola dà la pianta geometrica di questo sepolcro, il quale offre internamente tre nicchie da ciaschedun lato, ed una settima posta nel fondo; il N°. 2 presenta la facciata esterna dalla parte dell'ingresso, ed il N°. 3 la fac [illegible] la
della porta. U [illegible] ta
nella nicchia [illegible] ne
questo monum [illegible] ei
Nasoni (1).

I soggetti delle pitture, che adornavano l'interno non permettono di dubitare, che esse non fossero destinate a richiamar la memoria di

(1) D. M.
Q. NASONIVS. AMBROSI
VS. SIBI. ET. SVIS. FECIT. LI
BERTIS. LIBERTABVSQVE.
NASONIAE. VRBICAE
CONIVGI. SVAE. ET. COL
LIBERTIS. SVIS.
POSTERISQUE. EOR.

Ovidio il più celebre personaggio di questa famiglia; perchè secondo le espressioni di Bellori, che le ha così bene descritte (1), questo monumento è piuttosto un museo, che un sepolcro; noi vi vediamo in qualche maniera il parnaso delle ombre; il lauro vi ha preso il luogo del nero cipresso.

In fatti nelle pitture della nicchia, che occupa il mezzo della facciata opposta all'ingresso N°. 3, si riconosce un poeta coronato di alloro, che parla a Mercurio, le di cui funzioni erano di condurre le anime nel soggiorno delle ombre. Al fianco di Ovidio è assisa una musa che porta la sua lira, è probabilmente Erato, che questo poeta invocava, insegnando l' Arte di

(1) Bisogna vedere questi quadri resi in dimensioni maggiori dal buline incantatore di P. S. Bartoli; io gli riproduco dietro di lui. Gli ho presi nella prima edizione, che egli ha data di questo monumento nel 1680, e che è stata in seguito molte volte imitata. P. S. Bartoli ha dato a queste pitture, secondo il suo solito uno stile più corretto di quello dell' originale, se io ne giudico da alcuni frammenti, che esistono ancora, e che io ho veduti nella villa Altieri, sul monte Esquilino; ma egli non ha aggiunto nulla al merito delle composizioni nelle quali trovasi una grazia eguale allo spirito.

Per quanto si può vedere nelle traccie risparmiate dal tempo, il colorito, era fresco, e leggiero, facile, e spiritoso il pennello.

amare (1); ed alla diritta di Mercurio è una figura, che può esser presa per quella di *Perilla* moglie di Ovidio.

Al disopra della nicchia sull'archivolto sono

la costante pratica della virtù.

(1) *Nunc mihi, si quando Puer et Cytherea, favete:*
Nunc Erato; nam tu nomen amoris habes.

Ovid. de Artè Amandi. lib. II, vers. 15.

(2) . . . *Aut illic per amoena silentia Lethes,*
Forsan avernales alludunt undique mixtae
Naiades.

Stat. *Sylvae* lib. II in fine.

Uno dei quadri posti al di sopra offre il ratto di Europa; l'altro racchiude un sacrifizio agli Dei Mani, ordinato da un personaggio, che porta il vestimento imperiale; sarebbe egli Augusto prescrivendo delle espiazioni per farsi perdonare i suoi rigori contro il cantor degli amori?

Sotto i N°. 5 e 6 sono incisi il gran scompartimento di pitture, che adorna il centro della volta, ed uno scompartimento di estensione minore, che accompagna quello del centro; un terzo, che gli faceva accompagnatura dall'opposto lato, più non esiste.

Un cavallo, che sembra essere Pegaso, è dipinto nel mezzo del quadro più grande. Che se si amasse meglio di riconoscervi uno dei cavalli alati, che Ovidio dà al Sole (1) esso sarebbe l'emblema di questo astro, che riconduce nel suo corso le stagioni; qui dipinte negli angoli mescolate con baccanti. Questi personaggi mitologici, formano fra lor delle danze; nascono sotto i passi loro fiori e frutti; le loro attitudini sono graziose, i loro panneggiamenti eleganti. Bellori ne ha fatte nella sua bella lingua italiana tali descrizioni, che non son meno poetiche, quella dell' Estate principalmente (2).

(1) *Alatis aethera carpit equis.*

(2) *Ventre disvelato il petto, ed il seno solleva costei una mano sopra il capo, essa ritiene il lembo del velo*

Alcuni paesaggi ridenti, nei quali vedonsi e casolari villerecci, e coltivatori occupati di lavori campestri, e le caccie proprie a ciaschedduna stagione riempiono i quadri, che lo circondano. Vi si vede ancora il giudizio di Paride soggetto altrettanto felice per la Pittura, quanto lo era stato per i versi di Ovidio.

Il N°. 9 rappresenta l'interno di un'altra camera sepolcrale, appartenente ad una famiglia sconosciuta. Ci dà questa un'idea anche più chiara della forma, e della distribuzione delle parti di quella, di cui finora parlammo. Si riconosce nel fondo fra due colonne il sito dell'urna principale; a dritta, ed a sinistra quella delle altre due urne, ed al disopra di una delle due un vuoto tagliato nel tufo per una sepoltura più semplice. Le pareti, e la volta di questa camera sono coperte di pitture.

Il N°. 8 dà una idea della facciata scavata nel tufo. I N°. 10 e 11 offrono le pitture dei fregi, e della soffitta.

La soffitta incisa sotto il N°. 7 è quella di un altra camera sotterranea, scoperta in Roma sul monte Celio. Un piccolo soggetto, che vi si vede, rappresentante una tavola coperta di monete, fa credere, che essa sia stata costruita

paonazzo, che dolcemente ispirato dal vento, si gonfia, e scorre indietro sull'altro braccio. Bellori, *sepolcro dei Nasoni.*

da qualche pagatore delle truppe, che avevano le loro caserme in questo quartiere della città. Meno ricca, e formata di ornati più leggeri delle precedenti, questa pittura della specie di quelle, che noi chiamamo *Arabeschi*, trovasi qui per completare l'idea di un tal genere di monumenti, e per mostrare malgrado la differenza di questa destinazione, quali furono i modelli seguiti dai cristiani nell' abbellimento delle loro catacombe.

Se si paragonano le pitture di questa tavola, che l' antiquario Bellori ha giudicata del secondo secolo vale a dire del tempo degli Antonini sia nell' ordinazione, sia nei contorni del nudo, o nel panneggiamento con quelle delle sette tavole susseguenti, si riconoscerà facilmente, sebbene nessuna di queste ultime possa classarsi in una precisa epoca, la degradazione, che la pittura a fresco provò nel corso di otto a nove secoli, vale a dire presso a poco dal secondo al decimo, o all' undecimo.

Questa degradazione non è ancora sensibile nei primi cinque pezzi, che presenta la tavola VI. Sono essi pitture tratte dalle catacombe, e probabilmente eseguite dai cristiani ritirati in questi asili, nel tempo della prima persecuzione verso la fine del bel secolo.

Tav. VI. Pitture di diverse camere sepolcrali antiche, e di catacombe cristiane.

Oggetti della loro venerazione, questi sotterranei, che essi cercavano di abbellire, avevano se non nella loro disposizione generale, almeno in quella di certe parti, che si chiamavano oratorj, *Cubicula*, una gran somiglianza colle camere sepolcrali dei gentili, come ne può convincere l' ispezione della tavola precedente; ne risultavano combinazioni simili, ed un partito simile nella distribuzione sia delle figure, sia degli ornati arabeschi, che essi facevano entrare nella loro decorazione.

Infatti la composizione delle pitture della tavola VI non si allontana ancora dall' eleganza, e dalla grazia delle precedenti; vi si ammira la stessa convenienza, la stessa proprietà nella scelta dei soggetti. Noi abbiamo veduto nelle immagini delineate per i pagani, Apollo, le muse, ed i loro favoriti rappresentati in mezzo alle ombre; vediamo qui sotto i N^{i}. 1, 2 e 3, ed a traverso le aggradevoli allegorie del buon pastore, di Orfeo, e della sua lira incantatrice, l'immagine di un Dio benefico, che attira i cuori alla fede novella colla dolcezza dei suoi precetti; simbolo, che noi non dobbiamo esser sorpresi di vedere preso dai primi Cristiani in prestito dalle superstiziose idee della loro infanzia, e da un culto così recentemente abbandonato.

Dipingendo, N°. 5, le agape, o quei conviti fraterni, di cui l' amabile e commovente uso si conservò lungo tempo fra i cristiani, gli artefici rammentavano l' unione dei cuori, e la comunione dei beni, sorgenti desiderabili di felicità per gli uomini di tutti i secoli, e di tutti i culti.

A lato di questo interessante quadro vedesi, N°. 4, il ritratto di un martire della fede di Gesù Cristo, nobilmente circondato di palme e di corone, a guisa di quelle, che ornavano la fronte, o le mani degli atleti vittoriosi.

Il disegno di queste figure non manca ancora di quella correzione, che distingueva quelle del buon tempo dell'arte; e se il colorito non offre la medesima finezza, nella maggior parte almeno di quelle, che io ho ritrovate conservate abbastanza per poterle osservare, ciò da questo deriva, che l'oscurità, che un perpetuo terrore manteneva in questi luoghi, esigeva dal pennello dei tocchi materiali e forti, che non lasciavano all' affresco nè leggerezza, nè trasparenza.

Le pitture profane, che riempiono il resto di questa tavola possono dar luogo, per la loro esecuzione, e per la natura dei sotterranei, che occupano, alle osservazioni medesime, che abbiamo fatte per quelle delle quali ho parlato finora.

Quelle, che portanò i N[i]. 12, 13, 14, 15, 16 sono inedite, ed anche sconosciute. Esse facevanò parte della decórazione di una camera sepolcrale posta vicino ad un antico acquidotto, situato fuori di Roma a poca distanza dalla porta Pinciana, e vi ha luogo di credere che esse sarebbero state perdute per sempre, senza il caso felice, che mi condusse in questo sotterraneo nel tempo medesimo, che gli operai (1). Se ne troverà una sufficiente descrizione nel sommario delle tavole; e sarebbe inutile l'abbandonarsi qui a più lunghe particolarità.

Aggiungo solamente, che tutti i quadri di questa tavola rassomigliano intieramente per lo stile a quelli della tavola V, e che essi debbono essere classati nella stessa epoca, vale a dire, nel secondo secolo dell'era cristiana (2).

(1) Queste pitture sono state scoperte in mia presenza nel 1783 da alcuni scavatori di catacombe, che seguitavano le traccie di un antico acquidotto, oggidì abbandonato, praticato assai profondamente in un luogo poco lontano dalla porta *Pinciana*. Questo luogo prende il nome di *alle tre Madonne*, da tre figure della Vergine, dipinte sulle porte di tre vigne, in una specie di crocevia da cui uno dei cammini conduce alla porta *Salara*. Trovo in Nardini (ediz. in 4. pag. 192) che questo medesimo luogo presso a poco, portava anticamente il nome *ad tres Fortunas* per cagione di tre templi dedicati alla fortuna sotto differenti titoli, dei quali fa Vitruvio menzione, lib. 3 cap. I.

(2) Noi abbiamo la prova, che la pittura esercitavasi di già sopra soggetti del cristianesimo, nei tre primi sé-

Bisogna dire altrettanto delle pitture eseguite sopra le soffitte di due oratorj, o cappelle delle catacombe di Priscilla, una più grande, l'altra più piccola, e che si vedono incise sulla tavola VII.

Tav. VII. Pitture trovate verso il 1779 in una parte delle catacombe di Priscilla. Circa II Sec.

La prima N°. 1 può anche essere riguardata come appartenente ai buoni secoli, per causa del posto, che essa occupa, del numero dei soggetti, che essa racchiude, e della natura degli ornamenti, come pure per la maniera, con cui è espresso il tutto.

Quella del N°. 4 ne è ancora più degna per cagione del merito della composizione. Essa rappresenta il profeta Elia, che sale al cielo sopra una quadriga nell'atto di lasciare con dignità il suo mantello a Eliseo. Simil soggetto

coli della chiesa, poichè Prudenzio, che viveva alla fine del quarto secolo ci dice descrivendo il quadro del martirio di san Cassiano

Fucis colorum picta imago martyris.
. . . .
Non est inanis, aut anilis fabula
Historiam pictura refert.

AUR. PRUDENT, de Steph., hymn. IX.

Alcune traccie d' antiche pitture eseguite sopra i muri, e che sonosi molto spesso trovate sotto un intonaco, di cui erano state ricoperte in posteriori riparazioni, vengono ad appoggiar questo fatto. Ne ho io stesso scoperte molte di questo genere, nel cimitero del crocifisso vicino al ponte *Salaro.*

non è stato mai, per quanto io credo, trattato con tanta nobiltà da verun pittore moderno.

Questa tavola presenta un' altro monumento dello stesso genere, e sconosciuto egualmente agli scrittori, che hanno prima di me trattato delle catacombe; è desso una camera sepolcrale *columbarium* (1). Io ne ho fatto incidere la pianta, gli spaccati, come anche tutti gli oggetti, che vi si sono trovati racchiusi, sotto i Ni. 6, 7, 8 e 9. Questa camera esisteva nella medesima catacomba cristiana detta di Priscilla, della quale io do la pianta generale sotto il No. 5; ma si vedeva chiaramente dagli avanzi di un muro, che ancora mi è stato permesso di osservarvi, che essa ne era stata separata, all'epoca senza dubbio, in cui la famiglia pagana, alla quale essa apparteneva, o alcuni dei suoi membri, furon chiamati alla fede di Cristo, ciò che serve a convalidare le prove riportate da Aringhi, e particolarmente da Boldetti (cap. 16, e 17) della ripugnanza reciproca, che avevano i cristiani, ed i gentili a mescolare le loro sepolture.

(1) Si conoscono due opere piene di erudizione sopra questi antichi monumenti romani; la prima è di Bianchini, ed è intitolata, *Iscrizioni sepolcrali della casa di Augusto;* Roma 1727. in fol. fig; La seconda è di Gori, ed ha per titolo, *Columbarium libertorum et servorum Liviae Augustae, et Caesarum.* Florentiae. 1727, in fol. fig.

La testa veduta di faccia, che occupa la parte superiore di questa tavola, è stata calcata sopra una pittura di una catacomba (1). Essa ci offre verisimilmente il ritratto di una di quelle grandi dame romane (2) che segnalavano il loro

Tav. VIII.
Pitture tratte dalle catacombe di S. Saturnino, e da quelle di S. Calisto.
Fine del Sec. III

(1) Bosio nei disegni presi sui luoghi, delle pitture delle catacombe, di cui egli lasciò alcune incisioni, che furono pubblicate da Severano, e Aringhi suoi editori, non essendosene occupato, che relativamente agli oggetti religiosi, che esse rappresentano, ai riti ecclesiastici ed agli abbigliamenti in uso in differenti tempi, e non coll' intenzione di farle servire alla storia dell' Arte, non esigeva dagli artisti, che impiegava, una rigorosa esattezza, che nella parte alla quale egli attaccava dell' importanza. Per supplire a quello, che egli non ha fatto, io hò creduto di dover far calcare sui luoghi medesimi, le principali figure proprie a mostrare la progressione della decadenza. Questa tavola, e le tre seguenti sono state eseguite con questa intenzione, ed in questo spirito.

(2) Aringhi nella sua *Roma subterranea* (lib. 4. cap. 28. tom. 2, pag. 217) distingue tre donne del nome di *Priscilla*.

Della prima, che verosimilmente era romana, o stabilita in Roma, è fatta menzione negli atti degli apostoli, e nelle epistole di san Paolo.

La seconda, dama romana delle più distinte, *Matrona nobilissima* era moglie di Punico, e madre del senatore Pudente, che viveva verso il tempo dell' imperator Antonino. Essa è quella, che sembra aver fondato il cimitero della *Via Salara*, sotto il titolo di Priscilla, ed un altro sotto lo stesso titolo nel circuito stesso di Roma, vicino alla chiesa di santa Prassede.

La terza *Priscilla* di una nascita egualmente illustre viveva nel principio del quarto secolo; essa è citata da Anastasio il bibliotecario, per aver costruito, o piuttosto

zelo per la religione cristiana, raccogliendo il sangue, ed i corpi dei martiri, e dando loro asilo in sotterranei di loro proprietà. Queste terre consacrate al servizio delle chiese, e dalle quali hanno presa la denominazione, loro appartengono anche ai nostri giorni; successione rara quanto alla sua durata, e particolare a Roma, che fa in questo oggetto, come in molti altri, la maraviglia della posterità.

La figura intiera di questa santa donna vedesi al N°. 2; essa è quella, che posta a diritta delle sepolture, si distingue per un abbigliamento più ricco.

Queste figure, come pure quelle, che sono dipinte sul monumento inciso N°. 3 ai due lati di una iscrizione sepolcrale, hanno un portamento semplice, e modesto; ma esse sono senza vita, e non esprimono nemmeno il sentimento della preghiera, di cui sembrano occupate; il loro panneggiamento non ha nessun movimento, e non indica in verun modo le forme, che esso ricuopre.

Gli ornamenti di queste sepolture son meschini, e siamo ancor assai lungi, che il paesag-

restaurato, il cimitero della *via Salara* qui sopra mentovato.

Vi ha adunque luogo a credere, che è il ritratto di questa ultima *Priscilla*, ovvero della seconda, quello, che noi vediamo inciso sotto il N°. 11.

gio N°. 4 abbia tutto l'interesse, che l'immagine delle occupazioni campestri poteva dargli.

I personaggi, che formano un gruppo, e che sembrano ascoltare un' allocuzione, N°. 5 non lasciano vedere alcuna emozione nè sul loro volto, nè sul loro monotono portamento.

Tutto finalmente annunzia una scienza minore, ed un pennello meno abile delle pitture riunite sulle due tavole precedenti, e questa inferiorità sembra dovere far classare questi monumenti fra quelli della fine del terzo secolo.

Bisogna nulladimeno osservare, che il terrore, che circondava incessantemente i proseliti della religione novella, nuoceva necessariamente al mantenimento delle Arti; e che quelli fra loro, che le professavano, non potendo esporre le loro opere alla luce della pubblicità, obbligati a tenerle chiuse nelle catacombe, erano spesso migliori cristiani, che buoni pittori.

Tav. IX.
Pitture delle catacombe di san Marcellino, del Crocifisso, e di san Lorenzo.
Dal IV al V Sec.

La deteriorazione va più fortemente pronunziandosi tanto nell' ordinanza, che nell' esecuzione, ed arriva con una rapidità spaventevole ad una assoluta rovina. Ecco quello, che noi vediamo negli oggetti rappresentati sulle tavole IX, X, e XI.

Tav. X.
Pitture del cimitero di san Ponziano, e di altre catacombe.
Sec. VI, VII ed VIII.

Il soggetto del N°. 1 della tavola IX sorgente d'un inesauribile interesse per tutti gli uomini, rappresenta Adamo ed Eva presso l'albero della scienza del bene e del male; questo soggetto non ha qui più nulla di commovente.

. . . .

Tav. XI.
Pitture di diverse catacombe di Roma, e di quella di san Gennaro in Napoli.
Sec. IX, X, ed XI.

Tutte le composizioni incise sulla tavola IX, come pure sulle due successive, e delle quali trovasi la spiegazione nel sommario descrittivo, sono disunite ed insignificanti. Esse sono monotone sulla seconda tavola, ed ancor più sulla terza. Le figure in piede, diritte, isolate, non hanno alcun rapporto fra loro; tutti gli oggetti sono senza unione; le teste senza forme, il disegno senza principj, niuna espressione, o una espressione ridicola; tutto vi dimostra, che l'Arte distruggevasi fino nei suoi fondamenti.

Abituati dall'ispezione dei monumenti, che sono stati presentati nelle due prime parti di questa opera a paragonare fra loro produzioni di differenti tempi, i nostri lettori al primo colpo d'occhio riconosceranno nelle tre tavole, che noi abbiamo riunite, quale degradazione provò la pittura nell'invenzione, nell'ordinanza, e nel disegno, e quali furono i giornalieri progressi della corruzione.

Ben si comprende, che il colorito dovette subire proporzionatamente la stessa sorte. Relativamente a questa parte dell'Arte, di cui

l'incisione non può dare veruna idea, io mi contenterò di osservare, che la freschezza dei tuoni si è conservata più, o meno, secondo il grado di azione delle differenti cause locali, come l'umidità delle mura, la natura delle terre circonvicine, e la qualità degli intonachi.

Io ho trovate alcune figure, quelle per esempio delle due donne in preghiera riportate sulla tavola VII, N°. 2, che facevansi notare per un pennello largo e facile, per alcuni tocchi vigorosi, ed anche arditi, in una parola per un vivo sentimento del colorito renduto con scarsi mezzi. Tratti semplici leggermente neri costituivano l'ombra; gialli, o rossastri formavano il passaggio dall' ombra al bianco puro della luce, il di cui splendore piacevolmente lusingava l'occhio, sebbene quasi senza mezze tinte, e senza reflessi; certi colori vergini, certi tocchi franchi davano a queste pitture una maravigliosa freschezza. Il difetto assoluto di aria esterna in quella parte della catacomba, ed una temperata umidità analoga alla pittura a fresco, avevano forse contribuito a conservarne la vivacità.

Ma questa bella maniera di già rara nei secoli terzo e quarto, non si riconosceva più nei lavori dei secoli successivi. Un pennello grossolano e grave segnava al contrario contorni monotoni e scorretti con una tinta intiera-

mente nera, o di un rosso crudo; il bianco dell'intonaco dava il lume, che sparso a caso, e senza misura, non produceva, che un incerto effetto.

Questi difetti divengono facili a comprendersi, allorachè sopra mura antiche, che hanno subito qualche riparazione, si riscontra una pittura più, o meno recente applicata sopra un intonaco, il quale pure ricopre una pittura, ed un intonaco più antichi; in queste circostanze, che servono ad indicare le differenti età dell'Arte, e l'andamento della sua decadenza, si osserva costantemente, che la pittura di sotto annunzia, essendo di miglior maniera, una data anteriore. Boldetti pag. 543 cita un esempio di questa soprapposizione, ed io ne ho riconosciute molte altre nel corso delle mie ricerche.

Quanto all'epoche, che debbono essere assegnate a quelle delle pitture delle catacombe, che io ho riunite sulle tavole IX, X e XI si può incontestabilmente riguardare quelle della tavola IX, come appartenenti al quarto, o al quinto secolo; quelle della tavola X al sesto, settimo, ed ottavo, e quelle della tavola XI ai secoli nono, decimo, ed undecimo (1).

(1) Debbo fare osservare, che a riguardo della tavola XI quest' asserzione non è rigorosamente vera, che delle pitture incise sotto i primi numeri da 1 a 8, le quali sono tutte tratte dalle Catacombe di Roma; Quanto alle altre pitture comprese sotto il N. 9, e che ho tratte dalle

Alla funesta influenza delle cause generali, che contribuirono alla ruina dell' Arte durante questa serie di secoli, bisogna aggiungere una causa particolare, cioè il raffreddamento dello zelo, che eccitava a decorare le catacombe.

Il fervore dei cristiani sempre crescente nel corso delle persecuzioni da Nerone fino a Diocleziano (1), aveva moltiplicato il numero dei martiri, e non aveva dapprincipio risparmiato

catacombe di san Gennaro a Napoli, debbo prevenire, che se alcune mostrano lo stile del tempo della decadenza, o presso a poco, la maggior parte delle altre tengono ancora quello dei tempi anteriori; e sembrano dovute a maestri greci, i quali hanno potuto naturalmente esser chiamati ad operare in una città di antica origine greca. V. *il sommario esplicativo delle tavole* al No. 9, della tav. XI.

(1) Ecco l' ordine delle persecuzioni esercitate contro i Cristiani.

La I ebbe luogo sotto Nerone dall'anno	64	all'anno 68
La II sotto Domiziano. . .	90	96
La III sotto Trajano.	97	116
La IV sotto Adriano . . .	118	129 e 136
La V sotto Antonio Pio . .	138	153
La VI sotto Marco Aurelio	161	174
La VII sotto Settimio Severo	199	211
L'VIII sotto Massimino . .	235	238
La IX sotto Decio	249	251
La X sotto Valeriano, e Gallieno.	257	260
L'XI sotto Aureliano . . .	273	275
La XII sotto Diocleziano, e Massimiano.	303	310
Massimiano la rinnovò nel	312	
Licinio la continuò fino al	315	

nulla per adornare i sepolcri delle loro venerate ossa; ma dal momento in cui la libertà del culto cominciò a stabilirsi, questo sentimento s'indebolì successivamente, ed in tal modo, che se non è evidentemente provato, che la decadenza dell'Arte dà la misura di quella, che provò lo zelo dei fedeli per l'abbellimento delle catacombe, non si può almeno negare, che essa non l'abbia seguita in una maniera sensibile.

Sappiamo in fatti, che allora quando la nuova religione potè liberamente esercitarsi nel quarto, quinto, ed anche nel sesto secolo, i papi essi medesimi portavansi spesso nelle catacombe, che vi facevano divoti esercizj, e vi adempivano alle pie ed instruttive loro funzioni. Benchè fino al settimo ed all'ottavo secolo essi dovessero occuparsi della loro propria conservazione, dettero ancora al mantenimento di questi luoghi di preghiera, le loro edificanti premure. Ma questa vigilanza diminuì nel nono e nel decimo secolo al punto, che verso l'undecimo, tutte le catacombe ad eccezione forse di quella di san Sebastiano, perchè aveva l'ingresso nella chiesa di questo nome, furono trascurate, ed anche obliate, e che per il corso di quattro o cinquecento anni, sembrò ignorarsene fin l'esistenza. Non fu, che quasi alla fine del decimo sesto secolo, e durante il decimo-

settimo, che furono ritrovate, e che divennero nuovamente oggetti di venerazione per i fedeli, i quali fino d' allora vi ricercarono le reliquie dei martiri.

I successi di queste ricerche, e le occasioni, che esse hanno date di raccogliere in questi sotterranei i monumenti delle arti, sono stati consegnati nelle opere, che io ho citate, e dopo queste scoperte si sono moltiplicate per le mie proprie ricerche.

Tav. XII. Riunione di diversi oggetti dipinti a fresco nelle catacombe, o eseguiti sul vetro.

Nella sezione di quest' opera relativa all' *Architettura*, noi abbiamo offerto sulla tavola IX le piante delle più celebri catacombe, o dimore sepolcrali degli antichi popoli, comparativamente a quelle dei popoli moderni, dopo lo stabilimento del cristianesimo, ed alcune delle tavole successive sono state consacrate a dimostrare l' influenza, che queste ultime avevano avuta sull' Architettura religiosa.

Nello stesso modo trattando della Scultura, dopo di aver messo sotto gli occhi del lettore in molte tavole, dalla IV alla VII inclusivamente, i monumenti sepolcrali tanto dei pagani, quanto dei cristiani i più proprj ad indicare l'andamento della degradazione dell' arte, noi ne abbiamo completato il quadro sopra la tavola VIII colla riunione di differenti soggetti scolpiti nelle catacombe.

Fedeli a questo piano, e nel medesimo scopo, noi abbiamo creduto necessario di presentare sulla tavola XII della Pittura, una serie variata delle più interessanti composizioni, che gli artisti cristiani abbiano eseguite a fresco in que-

dalle pitture, e dalle sculture degli ipogei dell'antica Tarquinia, delle quali abbiamo dato un saggio sulle tavole X, e XI *dell' Architettura*.

Le urne funerarie dei Greci, e particolarmente i sarcofagi dei Romani, erano arricchiti di bassi rilievi, i di cui soggetti erano tratti dalle medesime idee religiose.

In generale l'Arte antica prese dapprincipio i suoi soggetti unicamente nella storia degli dei, e degli eroi, e passarono molti secoli avanti, che essa ne prendesse qualcuno dalla storia dei semplici mortali.

L'arte moderna, contando dall' era cristiana, e soprattutto dal momento della sua decadenza, che coincide colla libertà della chiesa, seguì presso a poco lo stesso andamento.

Le catacombe furono il primo campo nel quale, durante le persecuzioni dei tre primi secoli, si esercitarono i talenti degli artisti cristiani. Quando oggidì si percorrono, si crederebbe di passeggiare in gallerie di quadri religiosi; e la loro riunione alle sculture, ed alle iscrizioni, che vi si ritrovano in gran numero, forma in qualche modo di questi luoghi un museo sacro.

I ministri della religione, che ordinavano queste immagini, nel rendere ai martiri, che avevano cementata col loro sangue la novella

fede, l'omaggio, che era loro dovuto, avevano egualmente per oggetto di rammentare ai fedeli, che si portavano in questi luoghi di devozione i fatti dell'antica credenza, e nello stesso tempo quelli del nuovo Testamento, sui quali è appoggiata la legge del Salvatore.

Gesù Cristo medesimo vi è frequentissimamente rappresentato sotto l'emblema del *buon Pastore*, o sotto quello di Giona che esce dal ventre della balena, immagine, che richiama la di lui resurrezione; quella di Lazzaro pure vi si vede spessissimo; come anche molti altri soggetti allegorici, che erano ripetuti nelle sculture delle quali adornavansi allora i sarcofagi.

Disgraziatamente uno dei più potenti mezzi, che le arti possono adoprare per istruire, il talento di piacere, loro mancò nello stato d'imperfezione, in cui esse cadevano sempre più; la devozione sola trovava un alimento nelle loro opere.

Obbligati a sfigurare i misteri della fede agli occhi dei profani, essi impiegavano sovente a questo effetto alcuni segni simbolici, ridenti immagini, che erano bastanti per portare a meditazioni pie, a pensieri contemplativi, quelle anime semplici, e piene di un fervore, che nulla alterava ancora.

Infatti noi abbiamo veduto sulle tavole precedenti, anche nella composizione degli arabe-

schi, che ornanò le camere sepolcrali, rappresentati genii benefici, scene pastorali, colombe, e corone di fiori (1).

La religion y sourit à leurs guirlandes

DELILLE.

A questa sorgente medesima attinsero, come noi lo vedremo, i pittori dei mosaici, e quelli dei manoscritti dei primi secoli (2): i loro lavori divenuti leciti, ed esposti al gran giorno succedettero a quelli dei quali le persecuzioni avevano interdetta la pubblicità.

I pittori dei secoli duodecimo, decimoterzo, e decimoquarto, de' quali niuna istruzione secondava ancora il genio, restarono racchiusi fra gli stessi limiti, per la composizione dei loro quadri, e per gli affreschi dei quali essi adornaron le chiese (3).

(1) . . . . *Passimque vagantes*
Dulce sonant tenui gutture carmen aves.

TIBULLUS lib. I. eleg. 3.

Rosis, floribus purpurabant etc.

APULEJUS.

(2) Essi imitavano in questo i pittori dei tempi antichi; i quali ammiratori dei poemi di Omero, ne traevano *ceu fonte perenni*, quasi tutti i loro soggetti.

(3) Il paganesimo aveva da lungo tempo decorati i suoi templi nella medesima maniera. *Extant certe hodieque antiquiores urbe picturae in aedibus sacris*. Plin. lib. 35 cap. 3. Se ne potrebbero anche citare altri esempi.

Mi è sembrato conveniente, che la Tavola XII destinata a completare la serie dei soggetti dipinti più frequentemente nelle catacombe, cominciasse con immagini proprie a far comprendere in qual maniera questi sotterranei erano preparati per ricevere la pittura; quali
e gli scavavano, di quali
e quali erano gli operai
ii dell' inumazione; a que-
è le tre prime figure N°: 1
2, e 3.

Le persone, che nei primi tre secoli del cri-
'inumazione dei
le posto fra gli
tantinopoli esse
corporazione, e
o i titoli di *De-*
. Le fatiche di
questa specie di cherici non erano nel tempo delle persecuzioni limitate ad aprire le fosse: *loculos:* essi dovevano essere istruiti se non nell' Architettura, almeno nelle pratiche dell' arte di murare, affinchè i luoghi nei quali i fedeli deponevano i corpi dei martiri, e principalmente di quelli ai quali erano destinati onori particolari, fossero in tal maniera disposti da poter ricevere le pitture, e gli altri ornamenti, che s aveva il costume d'introdurvi. Tali erano quelle specie di cappelle scavate in arco nel tufo

tanto spesso mentovate dagli scrittori delle catacombe sotto il nome di *Monumenta Arcuata*, e dei quali noi abbiamo dato un esempio con tutte le sue particolarità sulla Tavola XII della *Architettura* N°. 10, e 17.

Il N°. 3 inciso dietro una pittura delle catacombe, fa vedere questi operai, nel momento dei loro travagli, uno di essi tiene una lampada per rischiarare questi luoghi, ove regna una notte perpetua; un altro scava la terra.

Il N°. 1. è la copia di un monumento molto interessante conservatoci da Boldetti. Si può vedere nella sua opera (lib. 1. cap. 16 pag. 60) ciò che egli ha scritto di eccellente sopra questo oggetto, come sopra molti altri dello stesso genere. È questo una specie di monumento funebre consacrato alla memoria del beccamorti Diogene, dalla riconoscenza dei cristiani del suo tempo. La pittura ce lo fa vedere, caricato, e circondato dagli istrumenti necessarj ai suoi lavori, e vestito del suo abito ordinario (1).

Un egual sentimento di riconoscenza, e la similitudine delle funzioni, mi hanno impegnato

(1) Si osservano in molti punti, sull' abito di questo ministro, un segno, o cifra molto usata fra i cristiani, ed a proposito della quale si può consultare quello, che trovai detto nel *sommario esplicativo delle tavole della Scultura* in occasione di una cifra simile incisa sotto il N. 29 della tavola VII.

a dare sotto il N°. 2 il ritratto di un capo dei cavatori delle catacombe (1), vale a dire, di uno di quegli uomini, che sono ai nostri giorni impiegati a riaprire, ed a frugare le catacombe per ritrovarci i corpi dei martiri. Questo, Pietro Lusi, fu per il corso di più di quaranta anni lor guida, e volle pure esserlo a me durante quattro o cinque anni nel labirinto di questi maravigliosi sotterranei. La pace della sua anima impressa nelle sue sembianze, mi è sembrata un segno della ricompensa accordata alle sue lunghe fatiche nel soggiorno dell'eterna felicità.

La maggior parte delle composizioni seguenti non hanno bisogno di spiegazione. Il sogget-

to ne è sufficientemente indicato nel sommario delle tavole. Io ne eccettuo solamente alcune, che offrono novità, ovvero particolarità molto notabili.

Tale è quella del N°. 6. Noi vi vediamo una parte dei lavori, ai quali erano sovente condannati i cristiani. Si vedono salire, e discendere una scala, caricati di sacca piene di quella pozzolana, la di cui escavazione formava i sotterranei divenuti poi cimiteri, o catacombe.

Vi sono alcune pitture, che richiamano alla memoria avvenimenti antichi; altre in maggior numero, oggetti di recente venerazione.

Quella del N°. 7 è del primo genere. Essa rappresenta Noè nell'arca, nell'atto che riceve il ramo di olivo. Per quanto singolare sia la maniera, colla quale il pittore ha procurato di esprimere nella più semplice composizione questo soggetto tutto intiero, non si può ricusare di riconoscervi un'idea ingegnosa. Questa idea gli è stata forse ispirata da qualcheduna delle sculture antiche, che rappresentavano Cibele, o la terra nutrice di tutti gli esseri.

La pittura, N°. 9, che rappresenta Gesù-Cristo in mezzo agli apostoli, o ai dottori, deve esser ordinata nella seconda classe egualmente che tutte le altre, che seguono.

Il buon pastore *ovifer*, N°. 11, è dipinto in mezzo ad un paesaggio piacevolmente disposto,

tanto per le figure, quanto per il sito; questa immagine è in qualche maniera una buccolica sacra.

Il paralitico, N°. 13, porta il suo letticello in un modo usato anche presentemente in Roma. Il pittore, il quale per esser fedele al testo evangelico, doveva rappresentare la piscina *probaticam*, ha creduto di poter uscir dall' impegno facilmente; alcune canne gli sono sembrate sufficienti per indicarla.

Il pavone, N°. 14, rappresentato colle ricche sue piume spiegate, era un emblema dell' immortalità cristiana, come lo era stato dell' apoteosi dei pagani.

Il Salvatore crocifisso, N°. 17, soggetto raramente dipinto nelle catacombe, è qui ricoperto da una lunga veste per conservar forse maggior maestà agli occhi dei cristiani. Egli è attaccato alla croce per mezzo di quattro chiodi; particolarità che poi vedremo essere stata conservata dai pittori fino al decimoterzo secolo.

Lo stesso sentimento di decenza ha fatto rappresentare san Pietro sulla croce, egualmente vestito di lunghi panni. Se egli ha il capo all'ingiù, sappiamo, che lo dimandò egli medesimo per rispetto per il suo maestro.

Il martirio di una santa, inciso sotto il N°. 11 è il solo esempio di un soggetto di tal genere, di cui gli scrittori delle catacombe facciano

menzione. Io stesso non ho ritrovata in questi sotterranei veruna traccia di nessun' altro quadro rappresentante un martirio. Occupati solamente della ricompensa celeste, che gli attendeva, i primitivi fedeli non vedevano nella morte, che la strada per arrivarvi; e lungi dall' associare a questa immagine quella degli orribili tormenti, che loro aprivano il cielo, prendevano piacere ad ornarla di fiori. Questi tormenti, che essi evitavano di rappresentare, non furono contro di loro adoprati in tutte le epoche delle persecuzioni. Decio ne proscrisse l'uso, e particolarmente a riguardo dei giovinetti (1). Ma la rappresentazione di essi non divenne che troppo frequente nel medio evo. A contare dal decimo secolo le mura delle chiese ne furono coperte.

Il N°. 20 è inciso dietro un basso rilievo rappresentante il martirio di san Vittorino, vescovo dell' antica città di Amiternum sotto Trajano. Lo stile di questa opera la colloca fra quelle del decimo, o dell' undecimo secolo.

Se lo spirito religioso dei primitivi cristiani si manifestò in tutte le azioni, in tutti i momenti della loro vita e sino nella forma, e negli orna-

(1) *Quia non decet tantam venustatem ac pulchritudinem corporis, subdi tormentis. Acta alia, post acta antiquiora*; negli atti dei santi del Bollando tom. 6 pag. 389 §. 3.

menti dei mobili, dei quali essi servivansi, lo zelo degli archeologi, che ci hanno trasmesse le notizie di questi usi non è stato minore per svelarne le sorgenti, e spiegarcene l' oggetto.

Noi ne abbiamo date replicate prove relativamente alla pittura a fresco; e per non trascurar nulla di quello, che può completare la storia dell'Arte, noi abbiamo riuniti nel basso di questa tavola alcuni monumenti in generale meno importanti dei precedenti, ma che hanno una specie di piacevolezza, ed anche d'interesse, sebbene non si possa nulladimeno assegnar loro data certa, seppur non si potesse per la differenza dello stile. Sono questi frammenti di coppe, o di bicchieri da bere, dei quali i cristiani dei primi secoli si servivano, principalmente in quei conviti, ne' quali una savia festività non nuoceva in alcun modo alla pia intenzione, che gli ordinava. Questi vetri erano ornati nel fondo di pitture simili a quelle, che noi abbiamo finora esaminate; esse erano analoghe al culto del cristianesimo, come lo erano al culto del paganesimo quelle dei vasi dei gentili, ad imitazione dei quali questi erano formati, e dei quali sonosi anche trovati alcuni frammenti in questi medesimi luoghi.

I dotti tanto spesso citati che hanno scritto sulle catacombe, ci hanno fatto conoscere, che è in questi sotterranei, che tali frammenti di

vasi sono stati più frequentemente trovati. Boldetti particolarmente ne ha fatti incidere un gran numero (lib. I cap. 39) e poco tempo avanti di lui il senator Filippo Buonarroti, del quale noi abbiamo un'opera eccellente sopra i medaglioni antichi, ne aveva pure pubblicata un'assai gran quantità con alcune spiegazioni relative ai soggetti, ed alle iscrizioni, nelle quali un senso sovente mistico, e certi informi caratteri presi nelle due lingue allora in uso, hanno gettata molta oscurità (1).

Non potendo aggiungere a quello, che questi autori ne hanno scritto, nulla di più interessante di quello, che essi medesimi ne hanno detto, io rimando i lettori alle loro opere. Dietro ciò, che essi ci insegnano sopra i differenti generi di ornamento, ed il meccanismo dei lavori, io dirò solamente, che sopra una foglia d'oro applicata nel fondo di un bicchiere da bevere, si tracciavano alcune lettere, ovvero si disegnavano alcune figure; i contorni delle

(1) L'opera di Buonarroti è conosciuta sotto questo titolo: *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati nei cimiteri di Roma*: Firenze 1716, piccolo in fol. fig. L'autore dà nelle pag. 3, e 4 della prefazione alcune interessanti particolarità sul proposito del meccanismo di questi lavori eseguiti sul vetro. Il signor de Caylus, citando queste osservazioni (tom. III pag. 193) ne ha aggiunte delle molto importanti relativamente ai mezzi di perfezionamento.

membra, come pure le pieghe del panneggiamento erano leggermente delineate per mezzo di una punta finissima, come nella pittura in sgraffito; dipoi affine di meglio conservare il tutto, si applicava per di sopra un'altra coperta di vetro in maniera che saldati a fuoco l'uno contro l'altro, questi vetri lasciavano perfettamente vedere le figure, e le iscrizioni.

PITTURA IN MUSAICO

Abbiamo finora veduto quale fosse lo stato della Pittura dopo la sua decadenza fino a'secoli decimo ed undecimo in circa. I suoi lavori erano a fresco; le opere di questo genere sono le sole, che ci restano, ed è nella notte dei sepolcri, che il tempo ce le ha conservate.

Prima di osservare la serie delle produzioni di quest'arte nell'epoca in cui fu permesso di esporle alla luce del giorno, e di giungere ai quadri sul legno e sulla tela, che appartengono a questa seconda età, gettiamo un colpo d'occhio sopra due altri generi di Pittura il Musaico, e la Miniatura dei manoscritti, ai quali dobbiamo la conservazione di un gran numero di monumenti storici sfuggiti alla distruzione, con cui gli attacchi del tempo, o la mano degli uomini hanno colpite le produzioni delle altre branche della Pittura.

Queste due maniere di dipingere non offrono sicuramente un così generale ed importante interesse per l'arte; ma l'una ha il vantaggio della durata, l'altra quello di unirsi facilmente alle creazioni delle scienze e delle lettere; e tutti e due hanno una preziosa qualità per chiunque vuol conoscere l'origine e i progressi delle invenzioni, in quanto che esse presentano,

durante un più lungo intervallo degli altri generi di pittura, una serie di produzioni non mai interrotte; finalmente la loro riunione agli altri generi è necessaria per completare il quadro storico dell'arte di dipingere.

Il musaico, secondo la più generale accettazione di questa parola, è un'opera, nella quale col soccorso di materie solide e colorate tanto naturali, quanto artificiali, si perviene a rendere con le forme e con i colori l'immagine di tutti gli oggetti della natura.

Le pietre, i marmi e le paste di vetro, sono state presso gli antichi le materie le più ordinariamente adoprate in questo lavoro. Dalle disposizioni e dalle differenti grandezze di questi elementi, come pure dalla diversità dei procedimenti, per mezzo dei quali si mettono in opera, sono derivate le denominazioni, dalle quali si distinguono nel mosaico tre specie, o tre generi principali.

La prima specie di musaico, nominata *opus tessellatum,* serviva di pavimento in qualunque specie di edifizj; essa era composta di piccoli cubi, o dadi, di figura e di proporzioni presso a poco eguali, per lo più spesso di una lava azzurra, e di una pietra biancastra, come il travertino; questo musaico non offriva comunemente, che questi due colori. Ma nei templi, e nei palazzi dei grandi esso era formato di piccoli

frammenti di pietre, o di marmi di colori molto variati, ed anche di porfido, di granito, di serpentino, e di altre materie preziose.

Queste pietre erano tagliate in porzioni più o meno grandi, che presentavano quadrati, circoli, triangoli e poligoni di ogni specie combinati in maniera da produrre scompartimenti aggradevoli alla vista. Le figure 1 e 2 della tavola XIII ne danno esempj, ma molto lontani dall' inesprimibile varietà, che si osserva nei magnifici pavimenti di molte antiche chiese di Roma, come santa Maria in *Trastevere*, santa Maria in *Cosmedin*, santa Croce *in Gerusalemme* ec.

La seconda specie di musaico si nominava *opus sectile*. Esso era composto di marmi di un solo colore, o di due colori solamente, segati in foglietti, o lamine sottili; si tagliavano secondo il disegno, che volevasi eseguire, poi s'incrostavano in un marmo di differente colore, in maniera da formare, o scompartimenti di forme regolari, o rappresentazioni di uomini, di animali, di fogliami ec. Questa specie di intarsiatura in marmo si adoprava per i pavimenti, o per ricoprirne le mura. Il gruppo di animali inciso sotto il N°. 3 ne offre un esempio.

La terza specie era chiamata *opus vermiculatum* per cagione della piccolezza dei frammenti dei marmi, o delle paste di vetro, delle quali si

componevano, della varietà delle loro gradazioni, e principalmente delle loro figure, che non erano sempre quadrate, ma adattate ai contorni degli oggetti, che essa doveva esprimere. Era questa spesso impiegata ad ornare le volte, e le parti superiori degli edifizj, imperciocchè essa non gli caricava di troppo. Io ne do alcuni esempi nei N[i]. 4, 5 e 6, ec.

Ma l'uso più importante del musaico detto *opus vermiculatum* consisteva sino dai più remoti secoli, nel formare alcune grandi composizioni, rappresentanti alcuni fatti istorici, o favolosi; ciò che Plinio ci dice con queste parole: *Parietes toti operiuntur interraso marmore, vermiculatisque ad effigies rerum et animalium crustis* (lib. 35 cap. 1.). L'Iliade fu intieramente rappresentata in cotal maniera, secondo Ateneo (*Deipnosoph.* lib. 5 cap. 8).

Era per mezzo della scelta, e di una tale disposizione delle materie, delle quali si componeva, che questa specie di musaico era divenuta la rivale della Pittura, e che formava dei veri quadri. È per questa ragione pure, che noi, senza occuparci davvantaggio delle due precedenti, classiamo le produzioni di questa fra i monumenti, che debbono servire alla storia della Pittura, e forse ancora avrebbe essa il diritto di prendervi il primo posto, sotto il rapporto dell'antichità; perchè la semplice di-

sposizione di pietre colorite dalla natura porgendone sola i mezzi, questa specie di tavolozza ha dovuto presentarsi la prima all'occhio, ed alla mano degli uomini.

Dalla più alta antichità, e specialmente nei paesi asiatici (1), il lusso arricchiva di preziosi musaici i pavimenti e le mura dei palazzi, e vi formava scompartimenti variati e piacevoli.

Ma è pure ai Greci, che bisogna attribuire l'uso il più perfetto del musaico, del quale ora si tratta, di quello che diventò uno dei mezzi dell'arte di dipingere: gli antichi Romani loro successori nella cognizione del grande e del bello, lo trattarono in seguito con successo; ed i Romani moderni, eredi dei talenti dei loro antenati hanno perfezionata quest'arte, e l'hanno resa più utile impiegandola a copiare, ed a

(1) Si trova nel libro di Ester in proposito di una festa, che Assuero dava alla sua corte, il seguente passaggio: *Lectuli quoque aurei et argentei, super pavimentum smaragdino et pario stratum lapide, dispositi erant, quod mira varietate pictura decorabat.* (cap. I. vers. 6.) Così da Assuero, che copriva il suolo di un portico, di pietre preziose, e di marmi di colore, sino a Cesare, che in mezzo ai campi decorava quello della sua tenda con la medesima magnificenza, il lusso ha fatto servire il musaico all' ornamento delle abitazioni dei grandi; come dopo il superbo musaico del tempio di Palestina fino al magnifico pavimento della cattedrale di Siena (*), eseguito nel decimosesto secolo, la religione non ha cessato d' impiegarlo all' abbellimento dei suoi templi.

(*) Non sembrano appartenere veramente a questo genere i lavori che ornano il pavimento della cattedrale di Siena. (*L'Edit.*)

immortalare i capi d'opera dei grandi maestri, che hanno illustrato il secolo del rinnovamento.

Ecco le grandi divisioni, che la storia del musaico può ammettere quanto alle matérie

i compone, alle sue

pi nei quali essa ha

a (1) le opere nelle

: un piccol numero di no-

gli antichi.

Bulengero nel suo trattato *de Picturâ, plastice, et statuariâ* ha riunito su questo soggetto (cap. 8.) molte citazioni prese in differenti autori, ma senza piano e senza ordine.

Vasari nell' introduzione alle sue *Vite de' Pittori* (cap. 6) dà la definizione del lavoro del musaico, e ne cita alcuni esempj.

Ciampini se ne è occupato in particolar modo nella sua opera intitolata *Vetera monumenta*, impressa dal 1690 al 1699. Egli ha trattato dell' invenzione di quest' arte, delle sue denominazioni, del suo uso presso gli antichi popoli, con l' erudizione e con l' esattezza, che lo distinguono. Ha date dotte notizie sopra i soggetti delle pitture in musaico, che hanno ornate le chiese, e principalmente quelle di Roma e dell' Italia, dopo che fu accordata la libertà al culto cristiano fino al decimo secolo, sopra gli edificj, che esse hanno decorato, e sopra le epoche alle quali esse appartengono. Questo autore profondamente istruito di tutto quello, che concerne i riti ecclesiastici, ha esposti i fatti, particolarmente nei capitoli, 10, 11 e 12 della prima parte, tom. I. in una maniera talmente chiara ed interessante, che noi non possiamo far meglio, che rimandarvi il lettore.

Muratori ha inserito nella 24.ª delle sue dissertazioni sopra le antichità italiane del medio evo, alcuni dettagli sopra il medesimo soggetto.

quali si possono trovare su questo soggetto più diffuse istruzioni. Io aggiungerò solamente alcune osservazioni utili all'intelligenza della storia ristretta, che ne vado tracciando.

Egli cita molti autori i quali provano l'uso del musaico nel medio evo. Uno fra loro esprimesi in questi termini: *Plures ecclesiae pavimentum habent, minutis lapillis stratum, ex quibus, per diversos colores historiales imagines, et litterae sunt formatae*.

L'opera la più importante per la storia generale di quest'Arte, e per la cronologia di monumenti di musaici antichi, e del medio evo, profani e sacri, come pure per la spiegazione dei suoi diversi procedimenti, è quella di Furietti pubblicata a Roma nel 1752, in 4. con figure. Si possono egualmente vedere alcune interessanti ricerche sopra le differenti specie di musaico, e sopra l'uso, che gli antichi hanno fatto di questo genere di ornamenti, nell'opera del signor Laborde, di cui si troverà la notizia qui appresso.

Quanto a quello, che concerne particolarmente le materie impiegate nel musaico, Muratori ha pubblicato nel tomo 2 della sua *Raccolta delle Antichità Italiane*, un manoscritto del nono secolo, ove si tratta di alcuni mezzi di colorire le paste impiegate in questo lavoro, come pure i metalli.

Ma restava ancora molto da desiderare sopra la parte meccanica tale quale oggidì si eseguisce. Il signor Fougeroux de Bondaroy, dell'accademia delle scienze, ha perfettamente supplito a quello, che ci mancava, con un trattato sopra i musaici, e sopra le materie, delle quali si compongono, inserito nella sua opera intitolata, *Recherches sur les ruines d'Herculanum*, Paris 1770 in 8.

Le memorie delle nostre accademie forniscono pure utili osservazioni su questi oggetti, ed il tutto è stato finalmente riunito nell'articolo *Mosaïque* dell'antica Enciclopedia, e più recentemente nel dizionario di Antichità, ed in quel-

Si può primieramente osservare nel musaico lo stesso andamento, che in tutte le invenzioni degli uomini, vale a dire, che nato dal bisogno, esso fu in seguito abbellito dal gusto, che porta l'uomo ad ornar tutto; condotto in seguito alla sua perfezione dal successivo miglioramento dei suoi mezzi, e dei suoi procedimenti.

In fatti, un musaico di pietre bianche e nere, noi lo abbiamo già detto, è stato sufficiente in

ostumi erano ancor sempli-
re all'abitazione un pavi-
a dall'umidità. Ben presto
ato di marmi, o di altre pie-

tre più preziose; in seguito la varietà dei colori ne fece una pittura; questa pittura ricevette poi un miglioramento notabile dall'invenzione delle paste di vetro colorite, che furono sostituite, o mescolate coi pezzetti di marmo (1); s'immaginò pure d'introdurre sotto i cubi di vetro, foglie di argento, o di oro per dar loro uno splendore novello (2): questa addizione eb-

lo di Pittura, i quali fanno parte della nuova Enciclopedia metodica.

(1) Sidonio Apollinare diceva di quest'arte. *Saphiratos flectit per prasinum vitrum lapillos.*

(2) *Aurea concisis surgit pictura metallis.*

Ciò è apparentemente quello, che voleva esprimere uno dei nostri antichi romanzieri allorchè diceva

« De vers la ville sont torné
« Et sont d'or musique aorné. »

be soprattutto luogo in Costantinopoli, e nell'impero greco, nel tempo in cui il lusso della ignoranza credeva poter sostituire al vero bello il brillante e la ricchezza; se ne scorgono anche oggi giorno alcune traccie nella chiesa di santa Sofia.

Finalmente allorachè dopo il rinnovamento delle arti e delle scienze nel decimosesto secolo, e più ancora ai nostri giorni coll'ajuto della chimica si è saputo dare agli smalti una molto maggior quantità di tinte, e di variazioni perfettamente graduate, il musaico ha osato pretendere all'imitazione del colorito moderno.

Ma convenendo dei progressi, che esso ha fatti in questa parte meccanica, non bisogna confessar meno, che esso trova nei suoi istrumenti medesimi ostacoli invincibili, che l'impediscono di arrivare per questo riguardo alla perfezione.

La vera pittura non produce, che assai difficilmente una perfetta imitazione di quel miscuglio ammirabile e quasi insensibile di tinte diverse, che la natura spande sotto una pelle fina, in una carnagione di gigli e di rose; essa non vi giunge, che dopo di aver preparato sulla sua paletta paste midollose proprie a congiungersi l'una coll'altra, ed attingendovi una incalcolabile moltitudine di gradazioni, dalle quali nascono dei giusti accordi.

Come trovare gli stessi mezzi negli elementi del musaico, in quei marmi, quegli smalti, quei sali, e quei metalli vetrificati, che s' adattano penosamente l' uno accanto all' altro, sopra un campo duro come queste istesse materie? È forse questa una tela flessibile, che permette al pennello di coprirla di colori disposti ad unirsi, a mescolarsi fra loro a piacere del genio dell' imitazione.

Le difficoltà, che la Pittura provava per riunire fra loro i colori, avanti che essa avesse imparato ad impiegar l' olio, sono molto più gravi ancora nel musaico; esso non le sorpasserà mai.

Tale fu pure, per quanto pare, la sorte della pittura all' encausto presso gli antichi; vi ha luogo a credere, che questa maniera di dipingere non pervenne mai a congiungere il midolloso del tocco agli altri vantaggi, che essa procurava all' Arte.

Il musaico ha il brillante lustro dell' encausto, che piace a primo aspetto, ma che lasciando strisciare la luce, lascia scappare ancor qualche volta gli oggetti all' occhio abbagliato. Per evitare questo inconveniente, il musaico deve occupare un campo vasto, ove si stendono larghe masse di chiaro e di ombra, il passaggio di cui sia assai preciso, perchè esso non si trovi nè ristretto nei suoi mezzi, nè contrariato nei

suoi effetti. Bisogna di più, che su tali grandi proporzioni, le sue opere siano vedute da lontano. Allora sulla vasta superficie di una volta, come per esempio della cupola di san Pietro, o sulle mura delle cappelle di questo tempio immenso, il musaico diviene veramente un'opera grandiosa e magnifica; è in tali occasioni, che egli si mostra capace di esprimere, se non le finezze, almeno i principali effetti del colorito.

Quando il musaico ha saputo in tal maniera scansare questi difetti, trova nelle cause, che gli producevano, la sorgente di alcuni vantaggi. La durezza, l'inflessibilità delle materie colorate, che esso impiega, garantiscono una lunga durata alle sue produzioni; il tempo non altera punto le sue tinte; l'aria e l'umidità non ne fanno temere la distruzione, e se essa ne riceve qualche attacco, avendo i suoi cubi di vetro colorito una certa grossezza, si può restaurarlo ripulendolo, e ciò con una sicurezza, che non ammettono in modo alcuno gli altri generi di pittura; perchè in questo non potendo i contorni, ed il campo cambiare, non hanno da temer nulla dall'idee arbitrarie, o dall'ignoranza del restauratore.

Questa fedeltà conservatrice dei tipi e delle origini è principalmente utile nella rappresentazione dei soggetti religiosi. Se ne risulta nella composizione, ed anche nelle posizioni delle fi-

gure qualche monotonia, gli oggetti, che il pittore ha rispettati, prestano la loro maestà alle produzioni dell' Arte, e danno al musaico un carattere istorico (1). Le sue opere divengono nei templi cristiani una tradizione dipinta per i riti, e per le costumanze. I quadri in musaico fanno autorità. I primi di questo genere, che furono eseguiti dai cristiani, hanno servito di legge ai greci maestri nelle sacre pitture dei tempi della decadenza.

Del resto poi se la storia della religione riceve dalle arti qualche servigio, la religione che spande egualmente sulle arti numerosi beneficj, è loro utile particolarmente per il mantenimento delle loro tradizioni, e la conservazione della loro storia. Quando si osserva nella serie dei secoli il destino delle loro produzioni, si è ben presto convinti della poca durata di quelle, che gli uomini hanno impiegate per l'abbellimento delle abitazioni particolari, dei più vasti palazzi ed anche dei monumenti della loro gloria; quasi tutto è disparso con essi dalla superficie della terra; non sono restati, che i monumenti consacrati alle loro grandi affezio-

(1) *Verum quidem est veteres christianos admodum sollicitos fuisse in usu retinendo sacrorum symbolorum, et imaginum pictarum, eaque sine ulla mutatione in integrum servasse, juxta majorum suorum praxin*, etc. Gori, *Thes. vet. Diptych.*, tom. III. pag. 58.

ni, a quelle profonde impressioni comuni a tutti i popoli, alla religione in fine; era il culto religioso, che nei più burrascosi tempi, allora che l' ignoranza e la cattiva fede spandevano dappertutto le più folte tenebre, alimentava ancora le arti con lavori doppiamente utili. Quando esse cessarono di abbellire le abitazioni degli uomini trovarono un asilo in quella di Dio. La serie delle loro opere non è stata interrotta giammai, come non si sono estinti mai nel cuore dell' uomo i sentimenti di speranza e di timore, che lo riconducono ai piedi dell' Eterno. È in tali luoghi, che io ho rannodato il filo della loro storia, e riempita la lacuna, che sembrava esistere fra la loro decadenza, ed il loro rinnovamento. I templi ci hanno di già forniti utili materiali per la storia della decadenza dell' Architettura, ed anche della Scultura; noi troveremo ora nelle produzioni del musaico risorse ancor più abbondanti per la storia della Pittura.

In fatti se il musaico ha servita la religione facendo passare fino a noi la tradizione dei riti e delle consuetudini ecclesiastiche, non è esso stato meno utile all' Arte, conservandole il deposito dei suoi antichi principj: se ne riconoscono le traccie a traverso quella monotonia, che io ho detto potersi rimproverare agli artisti dei tempi d' ignoranza; si vedrà anche il lume

di questa debole luce trasmesso di età in età, illuminar l'arte al momento del di lei rinascimento, ed assicurarne i primi passi.

Grazie alla stabilità di questo genere di Pittura, i personaggi divini, o religiosi, che essa aveva rappresentati, hanno conservato se non in tutto, almeno nella positura e nella disposizione del panneggiamento, il gran carattere, che originariamente gli distingueva, e si può dire, che il moderno musaico considerato nelle opere, che ha prodotto per la religione cristiana, si è liberato dal torto, di cui Plinio ha accusato il musaico degli antichi, quello di aver arrecato nocumento alla vera Pittura, occupandone il posto (Plinio lib. 35 cap. 1).

Le grandi e numerose opere di questo genere, eseguite in Roma in differenti tempi, ci porgono il mezzo di offrirne una serie istorica dall'epoca della decadenza dell'Arte fino al suo rinnovamento (1). Le descrizioni delle sei ta-

(1) Quanto ai nomi degli artefici di musaico, de' differenti tempi, Plinio ci fa conoscere quello di *Soso*, autore del grazioso quadro delle colombe (lib. 35 cap 25.). Winckelmann quello di *Dioscoride* di Samo autore di due quadri in figura, trovati a Pompeja nel regno di Napoli (lib. 7. cap. 4, et lib. 12. cap. 1.)

Domenici nelle sue *Vite dei Pittori napoletani* dà, dietro un antico scrittore, il nome di *Tauro* all' autore di un musaico, che fu collocato in una chiesa fabbricata in Napoli a tempo di Costantino, e sopra le rovine della quale è stata edificata la cattedrale attuale.

vole, che la compongono, faranno conoscere e la degradazione successiva del musaico, durante questo periodo, ed i primi sintomi del suo rinascimento nel decimoquarto secolo. I pezzi,

Noi vedremo il musaico adoprato sotto il regno dei re Goti nel quinto e sesto secolo, ma i nomi degli artefici non sono fino a noi pervenuti.

Lo stesso deve dirsi per le opere eseguite sotto i re Lombardi nel secolo ottavo.

Muratori prova nella sua Dissertazione 24ª: che l'iscrizione seguente data da Grutero pag. 1168 è relativa ai lavori dello stesso genere, eseguiti sotto Liutprando in una chiesa, che questo principe fece edificare nel 728:

Ecce domus Domini sepulchro condita textu,
Emicat, et vario fulget distincta metallo,
Marmora cui pretiosa dedit museumque, columnas,
. . . . . . etc. etc.

Non è che verso il duodecimo ed il decimoterzo secolo che si cominciano a ritrovare i nomi dei pittori in musaico uniti alle loro opere.

Ciampini ha pubblicato un musaico posto nella chiesa di santa Maria di Bethelem, il di cui autore greco artefice, chiamavasi Efraim (*de sacr. ædif.* cap. 24., pag. 150.

Vasari nella vita di Andrea Tafi cita molte opere dello stesso genere, nelle quali questo pittore fiorentino, ed Apollonio artefice greco suo maestro, avevano similmente segnato il loro nome.

La lista cronologica dei pittori in musaico, impiegati nella chiesa di san Marco a Venezia dopo la sua fondazione nel decimo secolo fino al decimottavo, trovasi in fine dell' opera di Zanetti intitolata *Pittura Veneziana*. I più antichi erano Greci, i quali formarono maestri italiani.

che io ho scelti a questo effetto, e principalmente quelli delle cinque ultime tavole, sono stati per la maggior parte pubblicati da Ciampini nell' opera, nella quale egli ha esposta la storia dei monumenti cristiani fino al decimo secolo; ma siccome questo dotto e religioso autore non ha potuto sempre procurarsi esatti disegni, io ne ho fatti fare dei nuovi sopra gli originali medesimi, e sovente in proporzioni maggiori di quelle delle sue incisioni (1).

Non bisogna scordarsi, che il musaico ha dovuta subire la sorte della Pittura propriamente detta; perchè limitandosi per lo più spes-

Furietti nel suo trattato da me sopra citato, ed il P. Della Valle nella sua *Storia del duomo d' Orvieto* danno egualmente la lista dei maestri, i quali hanno lavorato ai magnifici musaici, dei quali questo monumento è ornato, come pure alla fabbricazione degli smalti.

La famiglia de' Cocchi, impiegata anche oggidì nella fabbrica de' musaici di san Pietro di Roma, è addetta da più d' un secolo a questa chiesa, ed a un tal lavoro.

Il signor Fougeroux finalmente nel trattato di già rammentato, dà il nome dei pittori in musaico i più conosciuti di questi ultimi tempi.

(1) Questo autore ha avuta l' attenzione di farci conoscere i colori impiegati negli abbigliamenti dei diversi personaggi rappresentati sopra i musaici, dei quali parla. Egli unisce pure alle sue notizie, alcune dotte spiegazioni, tratte le une dalle sacre scritture, e relative le altre ai riti delle primitive chiese. Io ho parlato del colorito tanto spesso, quanto mi è stato possibile; quanto alle altre cose si comprende bene, che io non ho dovuto seguire questo autore nei dotti suoi commentarj.

so, come fa anche oggi giorno a copiar i quadri in tutte le loro parti, e fino nel colorito, per quanto le materie di cui fa uso, glielo permetterano, egli è evidente, che esso doveva elevarsi o decadere a seconda dei suoi modelli.

Il tempo egualmente geloso della bellezza di tutte le produzioni dell'antica scuola greca non ha lasciato pervenire fino a noi, che un piccolo numero di antichi musaici; ma noi non dubiteremo, che ne siano esistiti di quelli tanto perfetti, quanto i più finiti quadri, se per assicurarcene, noi seguiremo la strada, per la quale ha penetrato il moderno storico dell'*Arte degli antichi*, quando egli ha voluto render sensibile il merito della Scultura antica, rimontare agli elementi del bello, ed indicare le epoche dei differenti perfezionamenti.

È stato aprendo una tale strada, che egli ha fatta fare alla scienza incaricata di dare simili spiegazioni, il più gran passo, che essa abbia ancora tentato; è stato in tal modo, che egli ha meritato l'alloro, che corona la sua testa erudita. Arrivando a Roma Winckelmann trovò i suoi predecessori ancora incerti sulla spiegazione dei bassi rilievi, dei quali questa città era arricchita. Il suo sguardo penetrante, ed illuminato da uno studio profondo della storia e della mitologia greca riconobbe ben presto i soggetti costantemente rappresentati

in queste sculture, sia che esse siano state portate dalla Grecia a Roma, sia che esse vi siano state eseguite da artefici greci, o da' Romani loro scolari, e ne dette delle dotte dimostrazioni nella sua collezione *de' Monumenti inediti*.

Ora i soggetti della maggior parte dei musaici trovati nell' impero romano e nelle sue colonie sono attinti alle medesime sorgenti, vale a dire nella mitologia e nella storia. Vi si ritrovano egualmente i gran principj delle composizioni greche tanto di scultura, che di pittura. Vi ha la stessa convenienza nella disposizione, la medesima grazia, e la medesima nobiltà nelle forme; l' espressione generale, e sovente anche l' espressione particolare vi sono similmente un prodotto della correzione del disegno, tanto quanto almen lo permette il difetto di flessibilità delle materie del musaico.

A riguardo del colorito, bisogna attribuire il carattere distintivo di quello degli antichi musaici al savio principio, che determinò gli artefici greci a limitarsi a quello, che io chiamerò altrove il *colorito istorico;* ed è egualmente per la necessaria influenza di questo genio d' imitazione, che il musaico moderno ha dato al suo colorito maggiore, o minor lustro, secondo i progressi, che le nostre scuole hanno ottenute in questa seducente parte dell' Arte.

La tavola XIII è stata composta nell' intenzione medesima di quelle, che si trovano collocate alla testa di ciascùna delle tre grandi divisioni di questa storia. Essa offrirà alcuni esempj della perfezione, a cui erano pervenuti gli antichi artefici, e darà, colla scelta dei suoi soggetti la prova dell' origine ellenica di ciaschedun opera.

Tav. XIII. Scelta delle più belle pitture antiche in musaico.

La forza ed il valore di Ercole, tanto spesso utili secondo le greche favole al sostegno dei mortali contro la vendetta degli Dei irritati, trovansi rappresentati nel N°. 6. Esso è inciso dietro un musaico del più fino lavoro, che appartiene alla Villa Albani, e che Winckelmann ha pubblicato e spiegato nei suoi *Monumenti inediti* pag. 90. Tav. 66. Vi si vede Ercole, che libera Esione figlia di Laomedonte re de' Trojani, che un oracolo destinava ad essere divorata da un mostro marino, in espiazione della ingratitudine di suo padre verso Nettuno. Ercole sodisfatto della sua vittoria sembra lasciare al giovine Telamone il più dolce piacere di gustarne i frutti con Esione. Il vigore e la tranquillità dell'eroe sono bene espressi egualmente.

Io ho situato al di sotto N°. 9 un soggetto presso a poco simile; esso rappresenta Teseo, che libera Andromeda. L' originale non è un musaico, ma il bel basso rilievo conosciuto nella collezione del Campidoglio. Ma io ho vo-

luto, ravvicinandolo al precedente, mostrare, che il musaico greco ha potuto qualche volta essere ispirato dalle produzioni della Scultura nel modo, che lo è stato in una infinità di occasioni da quelle della Pittura.

Questa a vicenda imitava qualchevolta il musaico; è questa almeno l'opinione, che sembrano essersi formata gli autori delle spiegazioni di antiche pitture, scoperte nei contorni di Napoli, allora che ci dicono (tom. 4. pag. 257. N°. 2.) che essi hanno veduto fra questi monumenti un pezzo di musaico del miglior gusto, e portante il nome dell'artefice, di cui una pittura assolutamente simile trovata nello stesso luogo, era la copia. Questi dotti scrittori non hanno indicato il soggetto comune a queste due opere. Si può solamente osservare, che quello tratto dalla storia di Andromeda trovasi due volte nella collezione di Ercolano (tom. 4. tav. 7 e 61) e che quello di Esione vi si trova egualmente (tom. 4 tav. 62). Filostrato fa menzione delle imprese di Ercole e di Perseo in favore di due giovani principesse, come di una reminiscenza di antichi quadri.

Sembra d'altronde, che in tutti i tempi, gli artefici, che si sono applicati al musaico, intieramente occupati del lavoro materiale di questa specie di pittura, abbiano lasciata ad altri,

come essi fanno anche oggi giorno, la cura di pensare, e d'inventare.

Nello stesso modo gl' incisori in pietre delle scuole antiche, fieri della loro maravigliosa abilità nell' esecuzione, si contentavano per lo più spesso di ricevere i loro soggetti dal genio degli Scultori, persuadendosi con ragione, che per arrivare con essi all' immortalità, bastava loro di ben copiare le statue, o i bassi rilievi, i quali la garantivano a quegli abili maestri.

Le corse del circo erano troppo conformi al gusto dei Romani, perchè essi non si compiacessero nel rappresentarne le immagini in tutte le maniere possibili. Se ne trovano adunque eseguite anche in musaico nei pavimenti delle terme, e di altri pubblici edifizj, la forma oblunga dei quali era analoga a quella dei circhi.

Nel 1799 è stato scoperto un musaico di questo genere (1) in un villaggio di Spagna, chia-

(1) Il Signor Alessandro de la Borde figlio e fratello di uomini di questo nome, la di cui perdita ha ottenuto dal pubblico un giusto rincrescimento, ha fatto incidere questo musaico intieramente nell'anno 1802, dietro i suoi proprj disegni; egli ha unite al quadro principale alcune particolarità incise in una maggior proporzione; le tavole impresse in colori riproducono le tinte dell'originale; queste magnifiche stampe sono accompagnate da un testo, in cui l' autore molto giovine ancora ha dato alcune dotte spiegazioni sull' antica città d'Italica, sopra i giuochi del circo, sulla pittura in musaico degli antichi, e sopra alcuni monumenti di questo genere, che non sono

mato *Santiponce*, e situato vicino a Siviglia, sul posto dell'antica *Italica* città della Betica, celebre per essere stata la patria degl'imperatori Trajano, Adriano e Teodosio. Nel mezzo di questo musaico è rappresentato un circo, nella forma sua prolungata, con tutte le parti della sua interna architettura. Sopra i tre lati del circo regna un doppio ordine di scompartimenti, nei quali trovansi i busti delle nove Muse, alcuni animali, diverse figure allegoriche, e le stagioni dell'anno distinte da colori conformi a quelli delle quattro famose fazioni dei circhi. Ciò che io ne ho fatto incidere sotto il N°. 7 è preso nelle figure delle Muse, ed in alcuni ornamenti dei fregi. Lo stile non permette di collocare quest'opera avanti la fine del terzo secolo. Forse anche essa appartiene ad un'epoca meno antica.

Il ratto di Europa, ridente soggetto che i Greci hanno riprodotto in tante composizioni in versi, in tanti quadri, bassi rilievi, e pietre incise, non poteva sfuggire al musaico. Quello che

stati ancor pubblicati. L'opera è impressa coi caratteri del signor P. Didot, e compone un volume in fol. di formato atlantico, tanto bello per la esecuzione, quanto interessante per il soggetto.

noi riportiamo al N°. 8. rappresenta il momento, nel quale il Dio si è slanciato nelle onde (1).

Ercole, i suoi fatti eroici ed i suoi errori medesimi, non han dato luogo ad un numero minore di capi d'opera del precedente soggetto; non ci è maniera alcuna di richiamarne la memoria, che non sia stata posta in uso. Noi vediamo qui, sotto il N°. 11, il figlio di Alcmena, che tiene una conocchia invece della sua clava. L'amore vicino a lui incatena un leone. Questo soggetto è morale egualmente che piacevole. La filosofia sapeva, presso i Greci, chiamare al proprio soccorso tutte le arti per esprimere i suoi pensieri.

Il N°. 10 ci offre una composizione di un altro genere. Alcuni leoni e tigri hanno combattuto contro i centauri. La vittoria è stata divisa. I nemici si perseguitano ancor gli uni gli altri. Una tigre sbranava un centauro al piede di una collina, allorchè dal contorno del

(1) Ovidio sembra avere ispirato l' artista, ovvero è stato dopo di aver veduto un tal quadro, che egli ha detto

. . . . *Ubi magni filia regis*
Ludere virginibus tyriis comitata solebat.
. . . .
. . . . *Mediique per aequora ponti*
Fert praedam.

piano arriva un centauro, portando colle sue due mani un enorme frammento di scoglio.

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

La tigre lo sente, si rivolge, ruggisce, e resta nulladimeno attaccata sulla sua preda; i due movimenti, le due volontà sono perfettamente espresse nella sua attitudine, ma ciò che è impossibile a descriversi, è il sentimento d'indignazione, che si dipinge sulla fisonomia del leone spirante a' piedi dello stesso centauro; si crede vedere, che egli è maravigliato di perder la vita, e ci maravigliamo noi pure, che un leone possa perderla. Che vi ha di più degno di un'arte, che mette a profitto la durezza ed il lustro delle pietre? Quale uso poteva convenir meglio per tali agenti? Se i leoni e le tigri sapessero dipingere, direbbe La Fontaine, essi avrebbero dipinto questo quadro.

Le Grazie stesse hanno senza dubbio delineato quello del N°. 14. Sugli orli di un bel vaso pieno d'acqua vedonsi quattro colombe, che vengono a bevervi, e per bagnarvisi. L'eleganza delle loro forme, la varietà delle loro piume, la naturalezza dei loro movimenti, tutto ci rappresenta fedelmente il tenero uccello di Venere. Un bagno destinato alle compagne della bella Dea, non offrirebbe nulla di più aggradevole.

Il quadro nel quale due ninfe del mare sono dipinte scherzando con un cavallo marino, inciso sotto il N°. 13, fa ammirare la stessa eleganza. Apulejo suppone, che gli appartamenti di Psiche fossero adorni di pitture in musaico; questo sarebbe stato degno di un tal posto. Non è eseguito, come pure quello delle colombe, che con pietre di un' estrema piccolezza, e mostra sin dove l' arte del musaico poteva portare gli effetti pittorici senza il soccorso degli smalti.

Il bel lavoro delle maschere sceniche del N°. 12 di un più dotto disegno, e di una espressione più pronunziata, ci prova, che il talento non conosceva alcun limite in questa parte dell' Arte; questo musaico ha dovuto servire per decorare una sala destinata a teatrali rappresentazioni.

Il gran principio della convenienza, che deve esistere fra i soggetti delle composizioni pittoriche, ed i luoghi per i quali esse son destinate, questo principio seguito nelle scuole antiche dei Greci, fu accuratamente mantenuto in quelle dei Romani, e ritrovasi nei musaici impiegati all' abbellimento delle volte, delle muraglie, e dei pavimenti dei loro edifizj, lavori, che bisogna riguardare come della seconda età, in cui ha brillato questa branca della Pittura.

Il N. 15. trovato nelle terme di Antonino Caracalla formava verisilmente il pavimento di una sala da bagno. Tutto vi è relativo all'impero delle acque; ninfe ed amori vi presentano l'emblema della fecondità dell'umido elemento; è il tridente di Nettuno, che separa gli scompartimenti; il campo viene occupato da mostri marini, che riempiono gli angoli colle loro code ondeggianti.

Noi abbiamo veduto, che i cristiani per rendere omaggio alle virtù eroiche dei morti impiegarono pitture a fresco sull'esempio di quelle, che nel tempo del paganesimo ornavano le camere sepolcrali dei loro antenati, prescrivendo solamente loro differenti soggetti. Essi fecero egualmente uso del musaico nelle catacombe, ma i lavori di questo genere vi furono sempre rari, e nullamente preziosi. La poca comodità, di cui godevano i primi cristiani, e la necessità di tener segreti tali onori accordati ai martiri di un culto proscritto, non permettevano loro d'impiegare artisti di primo merito, nè di moltiplicare ornamenti, che esigevano tempo e spese considerabili.

I due principali autori, ai quali noi dobbiamo la più considerabile collezione di monumenti eseg

cato v

o tre

averne scorte alcune traccie sopra qualche muro. o alcuni sepolcri rovinati.

Nelle lunghe ricerche, che io medesimo ho fatte nel seno di questi sotterranei, non ho trovati, che i frammenti, dei quali do qui le stampe. Sono essi avanzi di alcune immagini religiose, e di iscrizioni scritte in pietre di colore. Questi frammenti occupano l'estremità inferiore della tavola, sotto i N. 16. 18. 24, 27, e 29. Il sommario delle tavole ne ha una particolarizzata descrizione.

Questi monumenti formano, con quelli che li precedono, una differenza straordinaria al primo colpo d'occhio, ma se vi si rifletta, il cambiamento non sembrerà poi più grande di quello, che si operava allora nello spirito umano per lo stabilimento del Cristianesimo. L'ordine istorico, che è subordinato a quello dei tempi offre un grand'interesse nel suo comparativo andamento.

Checchè ne sia, questi musaici raccolti nelle catacombe, e nelle più antiche chiese, mostreranno, quale fu lo stato dell'Arte nella transizione, che si operò fra quelli del bel tempo, e quelli dei secoli della decadenza sino al rinnovamento. Le cinque tavole seguenti sono destinate a mettere sotto gli occhi le prove successive di questa decadenza dal quarto secolo fino al decimoquarto.

Un cambiamento sì grande è un effetto molto notabile del sentimento naturale, che conduce gli uomini da un uso all' altro. Le variazioni, e la concatenazione dell' idee e delle abitudini umane manifestansi, qualunque siane l' oggetto, particolarmente nell' uso, che i popoli hanno fatto delle belle arti per esprimerle; il quadro delle loro produzioni in ogni genere mette al gran giorno la successiva contestura dei pensieri, che le hanno dirette, delle opinioni e dei costumi alle quali esse hanno dovuto conformarsi.

I gentili adornavano le volte, le mura ed i pavimenti dei loro templi con musaici proprj a rammentar loro i benefizj, o le vendette de' loro Dei; quando essi ebbero abbracciato il cristianesimo, oggetti simili si riprodussero nei musaici, che decorarono gli edifizj consacrati alla religione novella; ma questi omaggi s' indirizzavano al vero Dio.

Divenuti liberi nell' esercizio del culto, che essi avevano per lungo tempo sottratto all' occhio della tirannia, sotto l' ombra dei sepolcri, essi vi portarono una premura inesprimibile; fu questa un nuovo e vivo godimento per anime piene di fervore. In luogo delle pitture, che essi avevano tracciate con una mano tremante allo splendore delle fiaccole, sopra l' intonaco mal sicuro delle oscure muraglie delle catacom-

be, essi si familiarizzarono nella pratica del musaico, con l'uso di una materia solida e brillante per abbellire i templi, che finalmente era loro permesso d'inalzare.

Essi avevano presi per modelli nella decorazione delle catacombe quella delle camere sepolcrali in uso sotto il paganesimo; furono le volte cilindriche delle terme e delle basiliche, che lor serviron di guida per la forma, e per l'ornamento delle tribune e delle volte dei novelli templi.

Essi vi ripeterono dapprincipio qualunque dei soggetti delineati nelle catacombe, e che essi avevano attinti nel Vecchio Testamento; ma ben presto per celebrare più particolarmente la vittoria, che l'autore della nuova religione aveva riportata sopra i falsi dei, che il paganesimo aveva osato far suoi rivali, essi scelsero i soggetti dei loro musaici negli atti relativi alla sua nascita, alle sue predicazioni, alla sua morte, al suo ritorno nel cielo. Si ritrovano in grandi composizioni le frequenti allocuzioni di Gesù Cristo ai suoi discepoli; le immagini degli apostoli, che lo avevano costantemente seguito; il segno della sua tenera vigilanza per i fedeli sotto l'emblema del buon pastore; quello dei suoi patimenti; la sua gloriosa ascensione; ed il suo trionfo nel regno del di lui padre. I confessori ed i martiri della sua fede, gli evange-

listi, garanti della sua dottrina, i santi e gli angeli compongono la sua corte celeste; il globo celeste vi diviene l'appoggio dei di lui piedi; egli rende alla madre, che si era compiaciuto di scegliere fra le mortali, gli onori divini.

Queste composizioni furono dapprincipio una specie d'imitazione dei più bei modelli antichi. Si riconosce questo genio imitativo in alcuni dei musaici, che regnano al disopra del cornicione dell' uno e dell' altro lato della gran navata, nella bella chiesa di santa Maria maggiore di Roma. Questo musaico è sicuramente uno dei più estesi, che esistano. Benchè dati dal quinto secolo, e che per conseguenza sia posteriore di molto alla colonna Trajana, non si può dubitare, che la maniera con cui la storia di questo imperatore è scolpita sopra quest' ultimo monumento, fosse presente allo spirito degli artefici incaricati di eseguirlo, e che essi non abbiano avuta l'intenzione di ravvicinarsene nella rappresentazione di alcuni dei fatti dell' antico Testamento. Può questo osservarsi sulle tavole XIV, e XV.

Tav. XIV. Pitture in musaico della chiesa di santa Maria maggiore, di Roma, messe in parallelo con alcuni dei bassi rilievi della colonna Trajana. Sec. V.

Vedesi sulla tavola XIV N°. 1. dietro un basso rilievo della colonna Trajana, incisa da Pietro Sante Bartoli, l'armata di Trajano, che assedia una piazza, e che combatte in presenza,

e per l'ispirazione di Giove. I mosaici N°. 2 e 3 ci presentano Giosuè, il quale animato dalla apparizione del Dio delle armate, forma l'assedio di Gerico.

Nel basso rilievo N°. 4 alcuni esploratori spediti da Trajano tornano a rendergli conto delle loro scoperte; nei mosaici N°. 5 e 6 sono gli esploratori mandati a Gerico, che scappano dalla casa di Raab per venire ad informar Giosuè del successo della loro missione.

Tav. XV. Altri musaici di santa Maria maggiore messi in parallelo con alcuni dei bassi rilievi della colonna Trajana. Sec. V.

La parte superiore della Tavola XV ci mostra dietro i bassi rilievi della stessa colonna N°. 1, 2 e 3, Trajano, che accoglie con clemenza i deputati di una città sottomessa, e ricevendo successivamente gli omaggi di un re vinto, e quelli, che gli son resi al di lui ritorno a Roma. Esso offre un sacrifizio agli Dei; lo spettacolo ne è assai bello; la pompa delle ceremonie religiose, e l'apparecchio delle marcie militari contribuiscono alla ricchezza dell'insieme.

I tre quadri in musaico incisi al di sotto, offrono soggetti analoghi a questi; i N^i. 4 e 6 rammentano la clemenza di Esaù a riguardo di suo fratello Giacobbe, di cui egli aveva tanta ragione di essere malcontento; egli ha ricevuti con bontà i suoi inviati; lo rialza, e l'abbraccia. Sotto il N°. 5. si vede il ritorno di Abramo do-

po la sua vittoria sopra i cinque re; Melchisedech viene avanti a lui, e gli offre il pane ed il vino; *erat enim sacerdos altissimi*.

Le quattro piccole incisioni a semplice contorno segnate 7, 8, 9 e 10, i di cui soggetti sono spiegati nel sommario delle tavole, riprenderanno il loro posto nella prosecuzione della storia della Pittura nei secoli ottavo e nono. Esse sono riportate qui per provare, che l'identità dei soggetti detta spesso composizioni presso a poco simili, malgrado la differenza dei tempi, la diversità dei personaggi, e la distanza dei luoghi.

Le differenze, che si fanno osservare nella maniera di trattare soggetti della stessa natura, fra uno dei migliori monumenti del bel tempo dell'Arte presso i Romani, ed un'opera del quarto, o del quinto secolo, ci mostrano la decadenza, che la Pittura provò in tutte le sue branche, e particolarmente nel musaico. Il male andò ognor peggiorando; ciò che noi riconosceremo facilmente nelle tre tavole susseguenti.

I soggetti di tutti i quadri riportati in queste tavole, i luoghi per i quali essi furono eseguiti, le loro date, e gli scritti moderni, in cui ne è stata fatta menzione, tutto ciò è indicato nel sommario delle tavole. Posso dunque limitarmi qui ad alcune osservazioni relative alla degradazione dell'Arte nelle due parti, che appar-

gono più particolarmente allo spirito, l'invenzione e l'ordinazione.

Tav. XVI. Pitture in musaico delle diverse chiese di Ravenna, dal quarto al sesto secolo.

Ciò che si osserverà di più degno di elogi in questa tavola, e nella seguente, è il desiderio, che i cristiani non cessarono di manifestare di impiegare l'arte per onorare la divinità.

Si vedrà, che nel quarto ed il quinto secolo l'autore della pittura designata col N°. 1. seppe ancora dar qualche dignità alla testa del Cristo, e quello del N. 2 una specie di maestà all'insieme della figura di questo divin personaggio.

Nel N°. 4 rappresentante le due annunziazioni, quella che lo Spirito Santo fa alla Vergine sotto la forma di una colomba, quella che alcuni angeli fanno a san Zaccaria a proposito della nascita di san Giovanni, si osservano con piacere alcune mosse, che non mancano di verità. La stessa osservazione si reitera nella figura del

.5.
trionfo celeste è spie-
del musaico del N°.
sce la chiesa detta di
ra di Roma; esso ador-
ell'edifizio, che i cri-
o trionfale, e che si-
come anche nella mag-
ie, e delle principali

chiese al disopra dell' altar maggiore; terminava maestosamente la navata maggiore, e precedeva l' arco della tribuna. Questi due archi arricchiti l' uno e l' altro di musaici sopra le loro faccie esterne ed interne, offrivansi ordinariamente agli sguardi dei fedeli appena entrati nel tempio. Il Salvatore sembra su quest' arco trionfale in tutta la sua gloria, ricevendo sul suo trono gli omaggi e le adorazioni degli abitatori del cielo: *solio medius consedit avito*. In cotal modo, dopo le loro vittorie gl' imperatori ne ritrovavano consacrate le immagini sopra gli archi di trionfo, che loro erigeva la riconoscenza dei popoli.

Nel sesto secolo i N[i]. 9. 10, 11, e 12 presentano in luoghi e soggetti simili di già molto minore magnificenza. Nel primo di questi quadri la composizione è talmente semplice, che si potrebbe accusarla di povertà; nel secondo il pittore ignorante ha commesso lo sbaglio di collocare Abele in vece di Abramo in atto di ricevere da Melchisedech l' offerta dei pani, ed in tutti finalmente, se a cagione del meccanismo del musaico la degradazione si riconosce meno nelle particolarità e nella esecuzione, essa diviene di già sensibilissima nell' insieme, vale a dire nell' invenzione e nell' ordinanza.

Tav. XVII.
Seguito di pitture in musaico, tratte dalle chiese di Roma, dal settimo al nono secolo.

Nel settimo secolo il musaico, se se ne dee giudicare da quello del N°. 1, non offre più l'unità, che dava un aspetto maestoso alle composizioni più antiche. Il Cristo vi si vede ancora in atto di benedire, ma la sua figura fino alla metà del corpo solamente, è senza dignità, e trovasi confusa per così dire con le immagini emblematiche degli evangelisti, e quelle di un gran numero di santi, che lo accompagnano, e che riempiono lo spazio principale. Si cominciavano pure nella stessa epoca a rappresentare nelle chiese, oggetti di un culto particolare. I N°. 2, 3, e 4 ci danno le immagini di santa Agnese, di santa Scolastica, e di santa Eufemia.

Nell' ottavo secolo l' inattenzione e l' ignoranza confondevano spesso in una composizione medesima oggetti stranieri gli uni agli altri. Rendendo alla Vergine nel N°. 8 gli omaggi dei quali l' eresia aveva tentato di privarla, si son collocate presso di lei alcune figure, che non hanno analogia bastante col soggetto; ed il N°. 10 ci presenta in un solo e medesimo quadro tre soggetti differenti, ed anche disparati in qualche maniera, come l' annunziazione, la natività e la transfigurazione di Gesù Cristo.

Carlo magno, che aveva ammirato il bell' effetto de' musaici nelle chiese di Roma, ne fece eseguir molti nella basilica, che egli edificò in Aquisgrana. Il N°. 12 rappresenta quello di cui

egli ornò la volta ottagona, che cuopre il centro dell' edifizio.

Questo principe divenne egli stesso il soggetto di uno dei lavori di questo genere più notabili e più celebri; parlo del musaico inciso qui sotto il N°. 9, in cui egli è rappresentato ricevendo uno stendardo dalla mano di san Pietro. Questo monumento, conosciuto sotto la denominazione di *Musaico del Triclinium*, ha dato luogo a molte interessanti dissertazioni; si vede vicino a san Giovanni Laterano nell' abside del *Triclinium*, che il papa san Leone aggiunse al palazzo patriarcale Laterano, per la celebrazione delle Agape.

Devesi alle cure del cardinal Francesco Barberini la conservazione di questo musaico, del quale ei fece restaurare le parti danneggiate dal tempo.

Vi si trovano riunite alla rappresentazione della missione, che Gesù Cristo dà ai suoi apostoli immagini sacre e profane appartenenti ai tempi diversi. A dritta, e fuori dell' arco Gesù con una mano porge le chiavi a san Pietro, e coll' altra dà uno stendardo a Costantino il grande: a sinistra san Pietro accorda il *pallium* a san Leone, e presenta uno stendardo a Carlo magno, apparentemente come un segno della sua riconoscenza per la protezione, che questo

monarca accordava alla santa sede, ad esempio di Costantino.

Una singolare composizione si fa osservare nel N°. 11, che è un opera del nono secolo; il soggetto tratto dall'Apocalisse, è un allegoria rappresentante la città santa, ed i suoi beati abitanti.

Cresceva sempre più in quest'epoca il fervore dei cristiani per il culto della Madre di Dio. Gli omaggi, che le si rendevano, non erano più separati da quelli, che s'indirizzavano al padrone del mondo. La prova di questo zelo rifulse per ogni parte nei musaici esposti alla vista dei fedeli, e particolarmente in quelli, che si collocavano nei luoghi più apparenti delle chiese, come l'arco trionfale, o l'arco della tribuna, o l'interno di questa tribuna medesima, che terminava la chiesa. Ne do alcuni esempi nei musaici N°. 13, 14 e 15, tratti da alcune delle antiche basiliche di Roma.

Ma se ritrovasi in queste opere la materia brillante dei capi d'opera dell'antichità, vi si cercherebbero invano le bellezze essenziali dell'Arte. La monotonia dell'ordinazione, e quella delle posizioni, la maggior parte perpendicolari, e senza movimento, distruggono qualunque interesse. Si osserva solamente, che i personaggi scelti in generale fra gli abitatori dei cieli, o fra quei mortali, che le loro virtù do-

vevan condurci, non mancano di grazia, di quella grazia ingenua e semplice, di cui la verità forma il principal carattere, e che dà allo spirito una giusta idea degli oggetti pacifici, che essa vuole caratterizzare. Il panneggiamento imitato dai costumi orientali, non è nemmeno sprovveduto di merito; vi si ritrova un certo grandioso, una specie di maestà, che la scuola greca ha sempre conservato.

È per questa ragione che noi vedremo i maestri di questa scuola, specialmente incaricati in Roma, e nel resto d'Italia di lavori in musaico, divenirvi utili al rinnovamento dell'arte, benchè fossero essi pure caduti in una estrema degradazione. I frutti, che la Pittura ritrasse dai loro servigj, malgrado questa decadenza, non furono solamente dovuti alla cognizione dei procedimenti meccanici del musaico; in questi tempi disgraziati, nel mentre che tutto si alterava altrove sotto l'incerta mano dei pittori, gli artisti greci conservavano nelle forme del corpo umano, come anche nel panneggiamento, una parte dei buoni principj, grazie agli antichi musaici, che offrivano loro buoni modelli in una perfetta integrità.

Tav. XVIII. Altre pitture in musaico di Roma, di Venezia e di Firenze, dal decimo al decimoquarto secolo.

Si riconoscono alcune traccie di questi antichi principj nei musaici della tavola XVIII eseguiti da greci pittori in Venezia, e in Firenze,

malgrado i segni della decadenza, che vi si trovano in gran numero.

Chiamati a Venezia per un effetto della dominazione, che questa città esercitava sopra una parte della Grecia, e delle relazioni commerciali, che esistevano fra i due paesi, molti di questi maestri vi fondarono una scuola verso il secolo undecimo, nella quale formaronsi non solamente i Veneziani, ma ancora alcuni Fiorentini, che portarono in seguito nella loro patria l'Arte, e l' uso del musaico.

Anche verso la fine di questo secolo, si impiegarono egualmente greci maestri in opere di musaico nelle altre parti d'Italia: furono di questo numero quelli, che per testimonianza di Leone Ostiense (lib. 3. cap. 28.) Desiderio abate del Monte Cassino, fece venire da Costantinopoli, allorchè nel 1066 egli si occupava della costruzione del suo monastero (1).

(1) Sappiamo a quante discussioni ha dato luogo il passo della cronaca, nel quale si dice, che da più di cinquecento anni, l' uso di dipingere in musaico era interrotto in Italia: *magistra latinitas illum intermiserat*.

Non è che applicando questa asserzione ai luoghi particolari, e non all' intera Italia, che si può conciliarla colla verità dei fatti, e terminare la controversia. Egli è certo, che la cognizione dei lavori del musaico non fu giammai perduta in Italia. Noi abbiamo finquì veduto, che in Roma dopo che la libertà fu accordata al cristianesimo, fino ai nostri giorni, quest' arte è stata più o meno adoprata in ciascun secolo per l' ornamento dei tem-

Gli autori della storia bizzantina fanno menzione dei numerosi lavori di questo genere eseguiti nell'impero greco in tutte l'epoche: Essi ci fanno conoscere, che fra le magnifiche opere delle quali Costantino ed i suoi successori abbellirono la capitale, e le principali città dei loro vasti stati, il musaico fù particolarmente prodigato; si vedevano fra le altre a Costantinopoli quattro immagini di Costantino e di Elena, di un musaico composto di vetri colorati e dorati. Elena aveva anche dei ritratti, il musaico dei quali era inargentato. Le figure del Cristo, quelle di sua madre, degli apostoli e della croce, si moltiplicarono nelle chiese, ed anche nei palazzi imperiali inalzati da Costantino, da Giustiniano e da Giustino II.

Gl' incendj, i terremoti, e soprattutto lo stabilimento della religione di Maometto, che non ammette le immagini, hanno distrutti tutti questi lavori: non ne restano traccie, che nel tempio di santa Sofia sotto l'arco, e nei pilastri della volta.

Gli edifizj fabbricati dai Greci nel settimo e nell' ottavo secolo ricevettero simili abbellimenti; ma gli Iconoclasti esercitarono contro

pli, o che tali produzioni siano state eseguite da maestri greci, come il loro stile non permette di dubitare, ovvero, che esse siano l'opera d' Italiani istruiti presso di quelli.

questa specie d'immagini fino alla fine del regno di Teofilo, il furore, che gli animava contro tutte le produzioni della pittura in generale.

Nel nono secolo Basilio il Macedone portò la propria attenzione sopra gli antichi musaici, ed il suo zelo religioso ne fece ristabilire un gran numero.

Nel decimo e nell'undecimo, questo genere di pittura continuò ad essere coltivato in Costantinopoli, come io lo ho già detto parlando dell'abate di Monte Cassino, e della chiesa di san Marco di Venezia. Le cronache del duodecimo, e della fine del decimoterzo secolo ce lo attestano; esse ci hanno ancora conservati i nomi di alcuni maestri, come Pietro, che lavorava nel 1158, ed Appollonio, che Andrea Tafi suo allievo condusse in Toscana nel 1250.

Fu verso lo stesso tempo, che Guglielmo il buono re di Sicilia, il di cui possesso era stato tolto allora agl'imperatori di Oriente, impiegò artisti greci, per coprire di musaici le muraglie interne della chiesa, che egli fece innalzare a Monreale, con la più grande magnificenza.

Non si può dubitar finalmente, che fino alla distruzione dell'impero greco, tutti i principi, che occuparono il trono di Costantinopoli, non abbiano fatto servire il musaico all'abbellimento dei templi e dei palazzi.

Ma io ritorno all' Italia.

Lo stile dei musaici eseguiti nelle chiese di Roma nei secoli duodecimo e decimoterzo, ed i nomi dei loro autori tutti originarj della Toscana, provano che tutti questi artefici avevano attinto la loro istruzione alla sorgente medesima, vale a dire, alle scuole dei Greci.

Ciò si riconosce principalmente in santa Maria in Transtevere, ed in santa Maria maggiore. Le tribune di queste due chiese sono d'una costruzione antichissima; ma esse non furono ornate, che all'epoca di cui parlo, dei musaici, che io ho fatto incidere sotto i N^{i}. 6 e 18. Poichè queste chiese portavano il titolo di santa Maria, era naturale, che l'esaltazione della Vergine, divenisse il soggetto dell'una e l'altra opera. Nelle due composizioni vedesi la Madre di Dio, inalzata nel più alto dei cieli, assisa a lato del suo figlio, e coronata dalle di lui mani.

Le immagini di Gesù Cristo, che vi si fanno osservare, e più particolarmente ancora quelle, che si vedono isolate nei musaici incisi sotto i N^{i}. 7, 9 e 12 annunziano con una specie di maestà; notabile principalmente in quest'ultima, che dagli ultimi anni del decimoterzo secolo, ed al principio del decimoquarto il musaico partecipava del miglioramento, che provavano allora tutti i generi di Pittura. Esistono ancora opere considerabili eseguite in quest'epo-

ca per la decorazione esterna dell'antica facciata d'ingresso della chiesa stessa di santa Maria maggiore. Io ne do l'incisione sotto il N°. 19. Sono esse dovute al fiorentino Gaddo Gaddi; questo maestro aveva ricevuta la sua prima educazione nelle scuole de' pittori greci; ma divenuto in seguito allievo di Cimabue, egli aveva aggiunti migliori principj alle lezioni primieramente attinte presso di loro. Si riconosce ciò nelle di lui opere, che sussistono in Firenze, come anche nelle due teste tratte dal musaico N°. 19., che io ho qui segnate ciascuna con una stella: il disegno ne è buono, e non mancano di espressione.

Finalmente fu dalle mani di Giotto, primo restauratore dell'Arte moderna, che videsi uscire verso il medesimo tempo un musaico, il quale per una composizione ingegnosa e pittorica, e per un più corretto disegno, fissa l'epoca del rinnovamento di questo genere di pittura. Esso è conosciuto sotto la denominazione di Barca di Giotto; sovente è stato restaurato, e trasportato da un luogo in un' altro; ma vi si osservava fin dall' origine, secondo la testimonianza di Vasari, un'assortimento di colori talmente ben inteso, ed una concordanza sì giusta fra il chiaro, e l'ombra, che l'insieme presentava all' occhio un rilievo, a cui potrebbe giungere

appena il lavoro del pennello. Esso è rappresentato qui sotto il N°. 20.

Firenze continuò dopo questo maestro a coltivare l' arte del musaico. Abili artefici formaronsi pure in Siena, ed in Orvieto; ed è pure in questa ultima città, e sulla facciata della sua celeberrima chiesa cattedrale, che furono eseguiti i più considerabili lavori di questo secolo (1).

Nel decimoquinto, sotto i regni dei papi Martino V, Niccola V, e Sisto IV, il musaico fu adoperato per l' abbellimento di molte chiese.

Ma è principalmente in Venezia, che in questo medesimo secolo, e nel seguente, esso produsse un gran numero d' importantissime opere, e che per questo mezzo divenne anche utile ai progressi, che fece allora la Pittura propriamente detta. L' autore dell' eccellente trattato *della Pittura Veneziana*, ha raccolte molte curiosissime particolarità istoriche sopra gl' immensi lavori di questo genere, eseguiti nel magnifico tempio di san Marco ed altrove. Si trovano in quest' opera non solamente i nomi dei migliori maestri di musaici, ma ancora quelli dei pittori, che loro fornivano *i cartoni*. E fra

(1) Si può consultare a questo proposito l'opera del padre della Valle intitolata *Storia del Duomo di Orvieto*, Roma 1791 in 4. ornata di molte figure.

questi ultimi, che con tanto interesse si nota quello di Tiziano, il quale è stato, dice Vasari, la principal sorgente di tutto quello, che Venezia ha prodotto di bello in questo genere: *quasi buona e principal cagione*.

Dietro tali modelli, il musaico non poteva fare a meno di perfezionarsi; ed è in fatti da questa ultima epoca, che è nel tempo medesimo quella del generale rinnovamento dell'Arte, che data la sua terza età. È qui per conseguenza, che io debbo terminare la storia del musaico, (1) perchè dietro il piano, ch'io mi sono

(1) Sarebbe fuori similmente del mio soggetto il dir che dopo il decimoquinto, il decimosesto, ed il decimosettimo secolo, e nel corso intiero di quello ultimamente finito, l'arte del musaico si è principalmente occupata nel dare ai più bei quadri dei grandi maestri, una nuova immortalità, associandogli a quella del tempio di san Pietro di Roma. Le belle copie fatti dietro questi capi di opera, formano uno dei principali ornamenti di questa chiesa, e ne promettono il godimento alla più remota posterità.

La più bella produzione di questo genere, che orna san Pietro, è senza contradizione la copia della Transfigurazione di Raffaello. La perfezione dell' originale non potea fare a meno di eccitare l'emulazione degl' imitatori, come di sostenere il loro talento; il successo è stato completo.

Faremo un assai singolar ravvicinamento, osservando, che questo medesimo soggetto della Trasfigurazione è stato rappresentato collo stesso procedimento *ex musivo summae operationis*, nella città di Napoli nel sesto secolo, secondo la cronaca dei Vescovi di questa città, pubblicata da Mu-

proposto, non ho portata più lungi quella delle due altre branche della Pittura.

ratori; *Rerum Italic. script.* tom. 1. part. 2. pag. 287. e seg.

Quanto al meccanismo del musaico, oltre il perfezionamento dell' arte di colorire gli smalti, le di cui gradazioni per le grandi opere sono state portate fino al numero di diecimila; come ammirare abbastanza l' invenzione moderna, e l' impiego di questi smalti ridotti in filetti variati nelle loro forme, nelle loro grossezze, e nelle loro gradazioni, per mezzo delle quali si giunse ad eseguire con una inconcepibile finitezza ritratti, paesaggi, e fabbriche; ad esprimere fedelmente il cielo, le acque, la leggerezza del pelo degli animali, e delle piume degli uccelli, a riprodurre infine nel musaico tutti gli incanti del colorito, tutto il merito della verità? Ciò non è che quello che vedesi praticare presentemente in un gran numero degli studj di Roma. Portato a questo grado di perfezione, il musaico merita realmente il nome di Pittura.

PITTURA IN MINIATURA

SOPRA

I MANOSCRITTI

Desiderando di far conoscere lo stato della Pittura in tutte le epoche della di lei decadenza, ed in tutti i generi di lavori, ne' quali essa può esercitarsi, non ho dovuto trascurare di considerarla nei manoscritti, ove unisce i suoi parlanti segni a quelli della scrittura. È in essi infatti, che l'arte di dipingere sembra meritare ancor più giustamente di quella di segnar dei caratteri alfabetici, il nome di arte ingegnosa, che dà corpo e colore ai pensieri; ivi essa somministra un corpo a tutti i sentimenti, a tutte le passioni; ci trasporta in luoghi, in tempi da noi lontani, e ci rende presenti ad azioni, che un semplice racconto ci avrebbe rappresentate in una maniera molto meno viva e molto men commovente.

Primo interpetre degli uomini, la Pittura verisimilmente precedè la lingua parlata, e certa-

mente poi tutte le lingue scritte (1); essa fu il fondamento di queste ultime, ed allorchè finalmente essa ebbe nell' uso ordinario ceduto il posto a questa sublime invenzione dello spirito umano, divenne un arte particolare, e si creò delle regole, che furono proprie di lei.

La scrittura alfabetica seguitò questo esempio. Applicate ambedue a rappresentare il pensiero, a rammentare fatti, che prontamente potevan cader nell' oblio, queste due arti si avanzarono verso la perfezione per differenti vie, ma mutuandosi sempre dei soccorsi scambievoli.

La Pittura si fece accompagnare dai caratteri alfabetici nella sua infanzia, come nella sua decrepitezza. I Pittori in queste due epoche della debolezza dell'arte, tracciavano i nomi dei personaggi, e qualche volta una parte dei loro discorsi al di sotto, o al di sopra delle figure, o sivvero scrivevano avanti la loro bocca le parole, che si supponevano pronunziate da esse.

La scrittura vicendevolmente, allorchè diffidò dell'intelligenza dei lettori, o allora che volle prestare ai pensieri forza maggiore, al racconto degli avvenimenti maggiore interesse, o mag-

(1) Nel decimoterzo secolo solamente, dicono i viaggiatori, gl' Islandesi si applicarono a scrivere la storia del loro paese; per il passato essi la facevano scolpire, o dipingere sopra le porte degli appartamenti, o sopra il legname dei letti.

gior chiarezza, ebbe ricorso ai contorni, ed al colorito della pittura.

Questo uso introdotto nei manoscritti, cominciò probabilmente da ornamenti semplici, da semplici disegni, eseguiti sulla materia, che portava la scrittura, e con i medesimi istrumenti; sopra le tavolette coperte di cera con un punzone; sopra la carta, o la pergamena con l'inchiostro e la penna, o una canna. Ben presto il lusso cercò nello splendore, e nella rarità dei colori un nuovo abbellimento tanto per i caratteri, quanto per i corpi stessi, sopra cui erano impressi (1). Il foglio destinato alla scrittura fu tinto nella sua interezza, qualche volta solamente nel di fuori, qualche volta al di dentro (2). Il color della porpora era riserbato

(1) Plinio così si esprime lib. 33. cap. 7. *Minium in voluminum quoque scriptura usurpatur; clarioresque litteras in auro, vel in marmore, et jam in sepulchris facit.*
Ovidio parlando al suo libro, che egli manda a Roma fa allusione a questo uso:

Nec te purpureo velent vaccinia fuco;
Non est conveniens luctibus ille color.
Nec titulus minio, nec cedro charta notetur,
Candida nec nigra cornua fronte geras.
Felices ornent haec instrumenta libellos.

Ovid. Trist. lib. 1. Eleg. 1.

(2) *Bicolor membrana*, dice Persio Satyr. 3.

da una legge ai rescritti degl' imperatori, ed affinchè le lettere comparissero con maggior splendore sopra questi fondi coloriti, esse vi furono segnate in argento, o in oro, dal che gli scrittori presero il nome di *crisografi*.

Il rispetto e l' ammirazione, che ispirava questa specie di scrittura la fece impiegare per i libri santi, e per le opere di Omero; tale era l' esemplare delle opere di questo poeta, di cui l' imperatrice Plautina fece un presente a Massimo suo figlio che si applicava allo studio della lingua greca. Sopra altri manoscritti, le lettere majuscole solamente, oppure i margini furono coperti di fiori e di figurine, genere di ornamento, di cui io riporto degli esempj in molte stampe.

Da questi lavori, che quasi non avevano per oggetto, che l' abbellimento del materiale per così dire della scrittura, si passò ben presto ad una più estesa applicazione della Pittura introducendo nei manoscritti alcune immagini dipinte, che presentavano agli occhi, ciò che il testo offeriva allo spirito; associazione felice, che basterebbe già per giustificare il posto, che io assegno a queste pitture dei manoscritti nella storia generale dell' Arte. Noi d' altronde vedremo, che malgrado la loro inferiorità, esse conservarono come sotto la cenere alcune scintille del fuoco sacro, che ravvivate dalle cure

dei calligrafi e degli artisti greci, o latini loro contemporanei, e loro allievi in Italia, contribuirono a riaccenderlo, nel secolo del rinascimento. Questo importante servigio dà qui alle miniature dei manoscritti un pregio novello, a cui esse per se medesime non avrebbero osato pretendere.

Le più antiche pitture unite a dei manoscritti, e di cui faccia menzione la storia, sono i ritratti, che Varrone avea riuniti alle vite di settecento uomini illustri. Sebbene quest' opera non sia giunta fino a noi, pure vi ha luogo a presumere, che dietro i ritratti originali si erano fatte un gran numero di copie, se non altro calcandone i disegni, poichè Plinio ci dice, che per tal mezzo non solamente Varrone aveva assicurata l' immortalità a questi personaggi, ma gli aveva in qualche modo resi presenti in tutta la terra (1).

Pomponio Attico, che coltivava le lettere e le arti nella Grecia stessa con tanto successo, concepì, ed eseguì un progetto simile; egli pubblicò i ritratti di molti uomini celebri, ponendo al di sotto di essi delle iscrizioni in versi;

(1) *Immortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut praesentes esse ubique, et claudi possint.*

Plin. lib. 35. cap. 2.

mezzo, che ai nostri giorni l'incisione si è affrettata ad imitare.

È probabilissimo, che gli scritti i quali per divenire perfettamente intelligibili avevano bisogno della rappresentazione almeno lineare degli oggetti, dei quali essi trattavano, come quei per esempio, che avevano per oggetto la geografia, l'astronomia, l'agricoltura, le arti meccaniche, fossero fino dai primi tempi accompagnati da disegni. Non si potrebbe abbastanza compiangere la perdita di quelli, che Vitruvio aveva uniti al suo trattato, ad imitazione degli scrittori greci, ch'ei cita, e che ne avevano essi stessi collocati nelle loro opere sopra l'Architettura, sulla prospettiva etc.

Come credere per esempio, che Filostrato non abbia tentato di far conoscere per mezzo di disegni, i quadri, dei quali egli descrive le composizioni, e di cui egli vuol fare apprezzare il merito?

Alessandro, che favorì con una protezione tanto nobile, e tanto illuminata la pubblicazione della storia degli animali di Aristotele, non avrà egli voluto, che la Pittura unisse i suoi quadri alle descrizioni del filosofo? Amo egualmente a persuadermi, che per invito di questo principe adoratore del genio di Omero, Apelle rivestì de' suoi colori le immagini del cantore di Troja.

È impossibile, che la celebre biblioteca formata in Alessandria dai Tolomei non abbia racchiusi un gran numero di libri altrettanto notabili per le ricchezze della pittura, o almeno per la perfezione dei disegni, quanto per la bellezza dei caratteri. Il settimo di questi principi teneva un pittore espressamente addetto a questa biblioteca. . . . .

Plinio ci dice, che Parrasio eseguì molti disegni in pergamena *in membranis*. Caylus ha anche creduto, che dipingesse in miniatura; e l'Abate Requeno, che ha scritto con tanta sagacità sopra l'*Ençausto* degli antichi, e fatte così felici esperienze per ristabilire questo procedimento, giudica, che esso sia stato impiegato anche sulla membrana.

Le biblioteche delle città greche in generale, di Atene, di Pergamo, e di tutta l'Asia minore, dovettero rivaleggiare su questo articolo con quella di Alessandria. Invece di riguardare con Plinio l'emulazione dei due re, nella formazione delle loro biblioteche, come la causa dell'invenzione della pergamena, noi dobbiamo creder piuttosto, che fu il desiderio d'inserire delle pitture nei libri, che fece preferirne l'uso a quello del papiro nella città di Pergamo. . .

I bei libri, che Paolo Emilio e Silla fecero portare avanti di loro fra gli ornamenti dei lo-

ro trionfi, dovevano essere decorati delle più magnifiche pitture.

Le collezioni fatte a Roma da Cicerone, Attico, Lucullo; quelle, che Pollione, ed in seguito i primi imperatori romani rendettero pubbliche nel Campidoglio; e sopra il monte palatino per lo studio delle lingue greca e latina, offrivano senza dubbio tesori dello stesso genere. Seneca parla di libri divenuti un oggetto di lusso per particolari spesso incapaci di farne uso (1); ed aggiunge, che si era molto curiosi nelle biblioteche di avere i ritratti degli autori, dei quali esse contenevano gli scritti. Marziale conferma questo fatto col ringraziamento, che indirizza a Stertinio per un soggetto simile (2).

Noi vedremo il ritratto di Virgilio, e quello di Terenzio ornar manoscritti, in cui i loro bei versi sono accompagnati da pitture.

Se il tempo ci ha privati delle prove di ciò, che io avanzo, relativamente al secolo del gusto, forse per l'incuranza dei primi copisti, ne ha al contrario lasciate moltiplici traccie nelle meno felici produzioni dei secoli successivi.

(1) Senec. *de tranquillit. anim.* cap. 9.

(2) *Qui imaginem meam ponere in bibliotheca sua voluit.*

Lib. 9. *in Praef.* et Epig. 1.

La libertà accordata da Costantino alla religione cristiana, formì nuovi alimenti all' arte di dipingere i manoscritti. Uno dei mezzi impiegati da questo principe per propagarla, fu di fondare a Costantinopoli una biblioteca, in cui specialmente depositò i sacri libri, dei quali avevano impedita la circolazione le persecuzioni esercitate dai suoi predecessori. L'esemplare dell' Evangelo di san Marco, che Montfaucon vide a Venezia, vien forse da questa collezione; questo dotto lo riguardava, come il più antico manoscritto conosciuto sopra papiro di Egitto.

In questa epoca, mentre le muse profane non erano più coltivate, che da sofisti, o grammatici greci e latini, e da alcuni scrittori di cronache, che lasciavano cadere in decadenza la letteratura, l'eloquenza cristiana prendeva un nobile volo negli scritti dei Lattanzi, degli Atanasi, dei Crisostomi, ricopiati da tutte le parti con una religiosa attenzione.

Teodosio il giovine, al principio del quinto secolo, accrebbe considerabilmente la biblioteca di Costantino. Abile egli stesso nell' arte di trascrivere, e di decorare i manoscritti, e forse anche più, che non conveniva ad un imperatore, poichè gli fu dato il soprannome di *Calligrafo*, ordinò senza dubbio, che i libri dei quali egli arricchiva questa collezione, rice-

vessero tutti gli ornamenti, de' quali conoscevasi l'uso. Verso la fine di questo medesimo secolo, ed al principio del sesto, Giuliana sua pronipote ci ha lasciato un bel manoscritto di Dioscoride, le di cui pitture provano, che questo gusto fu ereditario nella di lui famiglia.

Noi abbiamo veduto, che malgrado lo stato deplorabile in cui la caduta dell' impero romano aveva precipitato le lettere e le arti in Italia, alcuni benefici genii loro stendevano ancora la mano. Questa cura ebbe principalmente per oggetto l'abbellimento dei libri relativi ai riti ecclesiastici. Cassiodoro vi spiegò molto zelo. Dopo avere, durante un lungo ministero, impiegata l'autorità, che gli accordavano i principi goti, per il mantenimento delle arti in generale, si occupò personalmente nel suo ritiro monastico della trascrizione, e della decorazione dei manoscritti, e fece di questo lavoro un'espressa legge per i religiosi dei monasteri da lui fondati.

Questo esempio è stato imitato dalla maggior parte degli ordini monastici; ma i lavori di pittura non furono sempre affidati a persone istruite; spesso anche furono abbandonati a donne, che vivevano in stato di reclusione nei monasteri.

I papi vegliavano sollecitamente al mantenimento delle biblioteche, che essi fondavano

nelle basiliche. Anastasio, che aveva la direzione di quella del Vaticano nel nono secolo, ne cita Ilario e Zaccheria come illuminati amatori, il primo nel quinto secolo, il secondo nell'ottavo.

I templi dell'antichità pagana avevano pure le lor biblioteche. Le odi di Pindaro scritte in lettere d'oro, furono deposte in quello di Minerva; ed è a questi sacri depositi, che si è dovuta la conservazione di un gran numero di opere.

L'Imperator Teodosio III. detronizzato nel 717, e divenuto ad Efeso sacerdote, si occupava nel suo ritiro a scrivere in lettere di oro i libri dei vangeli, e gli ufizj della chiesa.

Uno dei motivi, che poco tempo dopo impegnarono Leone l'Isaurico a far bruciare una gran parte dei libri riuniti a Costantinopoli dai suoi predecessori, fu senza dubbio il desiderio di distruggere le immagini delle quali egli si era dichiarato nemico; ma questa persecuzione non durò, che fino a verso la fine dell'ottavo secolo. Alcuni bei manoscritti greci, ornati di pitture ci attestano, che nel nono, diversi imperatori, e fra gli altri Basilio il Macedone, e Leone il Saggio, si applicarono a riparare le perdite, che l'eresia degl'iconoclasti aveva cagionate nell'Oriente. Carlo magno, ed i principi suoi figli nell'Occidente fecero ornar di pitture con

la più gran magnificenza, i libri destinati al loro uso, ed a quello delle chiese.

Verso lo stesso tempo un francese, l'illustre Bertario, abate del Monte Cassino, diffondeva questo uso in Italia.

Nel nono secolo secondo la testimonianza di Anastasio, l'imperator Michele mandò a Benedetto III un libro di Vangeli, arricchito di oro e di pietre preziose, ed ornato di miniature per mano del monaco Lazzaro; *per manum Lazari monachi, pictoriae artis nimis eruditi*.

Nel secolo decimo le scienze, le Arti, e particolarmente la pittura, trovarono un protettore in Costantino Porfirogenito, che si esercitò egli stesso a dipingere. Molte biblioteche furono fondate, o ristabilite in Costantinopoli; quella dell'imperatrice Eudossia, moglie di Costantino Ducas, che viveva nell'undecimo secolo, è divenuta celebre per la premura, che questa principessa prese di far conoscere essa stessa il catalogo delle principali opere, che racchiudeva (1).

Noi abbiamo le stesse prove dell'uso della pittura nei manoscritti nei secoli undecimo, duodecimo, decimoterzo, e decimoquarto, malgrado la decadenza della calligrafia, e fino sot-

(1) Montfaucon *Palaeogr. Graec.* lib. 1 cap. 9.

to i Paleologhi, ultimi imperatori d' Oriente (1).

Il superbo manoscritto greco, di cui la tavola LVIII offre le pitture, è un prodotto delle cure, che l' eccellente imperatore Giovanni Comneno aveva estese fino a questo soggetto.

Lo stesso avvenne in Occidente al di quà, come al di là dei monti, in Francia egualmente che in Italia. A Parigi, e principalmente a Bologna, l' amore de' manoscritti carichi di miniature fu portato nel duodecimo e decimoterzo secolo, ad un eccesso di cui gli autori del tempo fanno rimprovero ai loro contemporanei.

In Toscana, e particolarmente a Firenze, feconda sorgente di tutti gli oggetti proprj a piacere allo spirito e agli occhi, mentre che tutte le arti andavano megliorando, quella di scrivere, e quella di dipingere in miniatura appli-

(1) In generale le nazioni orientali amano i libri adorni di miniature. I Persiani particolarmente nè son curiosissimi. Il profeta Alì, di cui seguon la setta, non ha senza dubbio proibiti tali ornamenti; perchè d' Herbelot nella sua biblioteca orientale all' articolo Alì fa menzione di un' opera di questo discepolo di Maometto intitolata *Cefr u giamé*, o Raccolta di profezie, che è scritta sopra una pergamena di pelle di cammello, in caratteri misteriosi, il cui testo è mescolato con delle figure.

Al Thibet molti libri sono scritti con inchiostri di color d' oro, o di argento; le coperte sono ornate nella stessa maniera, ed arricchite di pitture. *Alphabetum Thibetanum* pag. 567.

caronsi di giorno in giorno con intelligenza maggiore a perfezionare i manoscritti; erano ordinariamente religiosi calligrafi, che si davano a queste occupazioni. Vasari nomina molti di questi religiosi, e rammenta lavori, che alcuni fra essi avevano eseguiti in comune.

Vedevansi in questa epoca interessanti biblioteche, formate da semplici particolari. Tali furono quelle del Petrarca, del Boccaccio, e di Ambrogio Camaldolense. Questi uomini la gloria del loro secolo, credevano di associarsi a quella degli scrittori dell' antichità, raccogliendo, ed abbellendo i manoscritti delle loro opere.

Biblioteche più considerabili ornarono i palazzi di alcuni guerrieri celebri divenuti sovrani, come i Malatesta, gli Sforza, i Gonzaga. Davano questo utile esempio potentati maggiori. Roberto principe francese, re di Napoli, circondò il suo trono di scrittori illustri, e raccolse molti libri. Era pure in quel tempo, che il re Carlo V gettava i fondamenti di quella biblioteca, che non ha oggidì l' uguale. Quasi tutti i libri della Scrittura santa, come anche i libri di preghiere per uso di questo principe, erano ornati di miniature.

Luigi XI, che aveva lo stesso gusto, manteneva presso di se un miniatore in titolo nominato Giovanni Fouquet, e nativo di Tours.

Luigi XII riportò molti bei manoscritti dalle sue conquiste fatte in Italia.

Francesco I sebbene meno felice in questo paese, si abbandonò allo stesso gusto; e di ritorno in Francia destinò un pittore in miniatura per la biblioteca da lui formata a Fontainebleau.

Verso la fine del decimoquarto secolo, la pittura dei manoscritti cominciava a migliorarsi, quanto al disegno: ma essa non formava ancora che un'oggetto di lusso, spesso eccessivo, inopportuno, e sprovveduto di qualunque convenienza. Il genere e la composizione delle miniature formarono qualche volta un contrasto spiacevole con la gravità del soggetto, come per esempio in una raccolta di decretali; o divenivano un soggetto di distrazione nei libri di devozione. Più frequentemente indecenti figure aggiungevano il loro veleno ai licenziosi racconti dei poeti e dei romanzisti. Non fù che nel secolo decimoquinto, che tutte le parti costitutive dell'Arte furono dirette verso la perfezione, cui giunsero tutte finalmente nei primi anni del decimosesto. Allora la scelta dei soggetti fu purgata come il disegno. Vidersi numerose miniature, interessanti sotto tutti i rapporti, ornare le collezioni dei manoscritti dei Duchi di Urbino, di Ferrara, di Modena, e quelli, che si eseguivano, sia a Venezia, sia a

Napoli, sia fuori d'Italia, per Alfonso il Magnanimo re di Aragona e di Napoli, e per Mattia Corvino re di Ungheria, principi infiammati egualmente dalla gloria delle armi, e da quella delle lettere. Lo stesso accadde in Provenza, ove il buon re Renato maneggiava il pennello con quelle mani stesse, che portavan lo scettro.

Ma le collezioni dei più ricchi di questi principi furono sorpassate da due biblioteche, lo splendor delle quali oscurò tutte le altre, quella dei Medici, e quella del Vaticano. Questa fu principalmente il frutto dell' amore di Niccolò V, e di Sisto IV per le lettere, e della magnificenza di Sisto V, che dispose le sale, ove essa venne racchiusa.

Se dopo questo rapido colpo d' occhio gettato sopra la storia dei manoscritti, noi ricercassimo quale era la causa, che ne aveva fatto perfezionar così la scrittura e gli ornamenti, sarebbe facile il riconoscere, che la mancanza della stampa, avea necessario renduto questo duplice talento.

Montfaucon, che nel suo dotto *trattato della Paleografia greca* non lascia nulla da desiderare su questa branca delle nostre cognizioni, dice, che si dette in principio agli artisti, che facevano professione di scrivere, e di ornare i manoscritti il nome di Γραμματεύς, che significa *scrittore;* in seguito quello di Καλλιγραφος *che*

scrive bene, o *che scrive elegantemente*. Egli aggiunge, che la parola Γραφεύς, significa anche *pittore*, senza fare alcuna riflessione sopra questa parola, ciò che non apparteneva al suo soggetto. Quanto a noi che ci occupiam di pittura, dobbiamo esaminare, se (secondo il genio della lingua greca, lingua maravigliosa, le di cui radici sembrano derivar dall' origine delle idee umane, mentre che le parole composte ne traccian la serie) dobbiamo, dicevamo, esaminare, se queste diverse parole non c' indicano nulla di più. Ora, in quella di *calligrafo*, che esprime insieme l' operazione di scrivere, e quella di dipingere, sembra, che noi possiam riconoscere il doppio uso della pittura, quanto all' arte di scrivere, cioè quello di segnar dei caratteri, e quello di ornargli. Noi diciamo ancora in francese(1) di alcuno, che scrive bene, questo uomo dipinge. A più forte ragione, dovette la denominazione di *calligrafo* appartenere nell' antichità all' artefice, che, col talento di formare de' bei caratteri alfabetici, possedeva l' arte più distinta di esprimere le stesse idee con figure in azione, o con altre immagini dipinte; *calligraphi, qui pingendi peritia valerent.*

Non si può egli egualmente credere, che pittori di professione, adempivano spesso le fun-

(1) L' osservazione è buona anche per la lingua italiana. (*N. del T.*)

zioni di scrittori? Le loro mani esercitate nel disegno, dovevano segnare i caratteri con regolarità e grazia maggiore di quella degli scrittori volgari.

Del resto, allorachè i due talenti non si trovavano riuniti nella stessa persona, lo scrittore lasciava sopra il foglio bianco i posti, che il pittore doveva ornare. Sopra un manoscritto del decimoquarto secolo, della biblioteca vaticana N°. 165 intitolato *Postilla magni Nicolaï de Lyra super Hieremiam* leggonsi alla pag. 72 queste parole, *Totum sequens spatium relinquitur pro figuris*.

Un gran numero di manoscritti molto più antichi, provano lo stesso fatto, gli uni coi bianchi, che si vedono ancora, gli altri colla maniera con cui questi voti sono stati riempiti. Ora l'eccessiva imperfezione delle pitture, svela l'ignoranza del semplice scrittore, che ha voluto adempier le parti del pittore; ora la bella esecuzione dei caratteri annunzia, che essi sono l'opera di un professor di pittura. Montfaucon pone nella classe *dei calligrafi* un artefice che si è da per se stesso designato con la qualità di *pittore: Georgius Staphinus pictor* (1).

Chechè ne sia, gli autori dei cataloghi delle grandi biblioteche ricche in manoscritti, non

(1) *Palaeograph. graec.* lib. 1 cap. 8.

hanno per lungo tempo, considerate le miniature, che come un ornamento proprio ad aumentare il prezzo di queste opere. Il P. Montfaucon il primo ha riconosciuto, che esse potevano esser classate fra i fondamenti della storia, sia per la conoscenza dei fatti, sia per l'indicazione delle costumanze civili, o religiose; sia per i ritratti dei personaggi, che vi si trovavano rappresentati. È in tale idea, che egli ha concepita la sua opera intitolata: *Monumenti della monarchia francese*; ed ha avuta, per acquistar prove esatte, la cura di non cangiar cosa alcuna nello stile dei monumenti per quanto barbaro fosse; perchè, dice egli, *la decadenza e il ristabilimento delle arti forma un punto considerabile della storia generale*.

Da lungo tempo occupato del progetto di comporre per mezzo dei monumenti, la storia dell' arte di dipingere dopo la di lei decadenza, io aveva risoluto di riempir l'intervallo, che lasciano gli altri generi di pittura in quest'epoca con miniature tolte dai manoscritti greci, e latini, sperando raccogliere materiali abbondanti nella biblioteca formata a Parigi dai re di Francia (1); ma sarebbe bisognato perciò che

(1) Io mi era proposto di far uso di alcuni dei bei manoscritti, che possedeva il duca de La Vallière, soprattutto per i secoli XV, e XVI. Questo illustre amatore, mi aveva promesso, nel 1777 avanti la mia partenza per

mi fosse stato possibile, come io me ne era lusingato, di ritornare nella mia patria.

In espettativa di questo vanamente desiderato momento, mi son convinto, che è impossibile di trovare in verun altro luogo un numero egualmente grande di manoscritti ornati di miniature, ed appartenenti a tempi remoti, che nella

l' Italia di darmene una libera comunicazione. Poco tempo dopo l' abate Rive suo bibliotecario, di cui sappiamo quali sono state le pretensioni in questa parte della bibliografia, testimone di queste disposizioni, istruito d' altronde da me medesimo del piano della mia opera, e trovando apparentemente il mio progetto insufficiente, o l'esecuzione troppo ritardata, si affrettò a pubblicare nel 1782 in un giornale, il prospetto d' un' opera, che doveva avere per titolo: *Saggio sopra l' Arte di verificare l' età delle miniature dipinte nei manoscritti dal XIV secolo fino al XV inclusivamente e di paragonare i loro differenti stili e gradi di bellezza*. Il testo di quest' opera non è mai stato stampato; alcune tavole solamente sono state incise; io non ho veduta, che la prima, che non ho nemmeno potuta paragonare colla pittura originale. Senza dubbio il lusso della doratura e della miniatura da una vantaggiosa idea della ricchezza del manoscritto, da cui essa è stata tratta; ma se il disegno non è reso con una esattezza perfetta, ed anche con una servile rassomiglianza, simili copie son meno proprie a costituire una storia della Pittura relativamente ai secoli, ai quali esse si riferiscono, che a dare, come l' autore stesso lo dice, un mezzo di determinare il valore commerciale dei manoscritti adorni di miniature. Checchè ne sia, io mi son trovato obbligato per diverse circostanze, di rinunziare ai soccorsi, che avrebbe potuto fornirmi la biblioteca del duca de la Vallière.

biblioteca del Vaticano, e mi son subito deciso a cominciarvi i miei lavori, scegliendovi a preferenza i monumenti, che appartengono alla prima età della decadenza dell'Arte. In seguito ritenuto a Roma e in Italia, sia dalle ricerche necessarie alle altre parti del mio lavoro, sia dagli avvenimenti pubblici, che avevano luogo in Francia, io ho fatto uso dei manoscritti di questa ricca collezione, per riempire tutti i gradi cronologici, nei quali era obbligato di ricorrere a questo genere di pittura.

Il papa Pio VI, che sembrava sì ben convinto dell'utilità delle arti per la prosperità degli stati, e che ha date a questo soggetto tante prove della sua sollecitudine, e tante testimonianze della sua munificenza, mi accordò il più libero accesso in questa biblioteca.

Sappiamo che posteriormente ai papi, che ho di già nominati essa è stata successivamente aumentata per l'aggiunta in totalità di quattro considerabili collezioni.

La prima è quella degl'elettori palatini, conquistata da Massimiliano duca di Baviera, e da questo principe donata al papa Gregorio XV (1).

(1) I Libri regalati da questo principe portano questa iscrizione, impressa insieme colle di lui armi circondate dal cordone del toson d'oro:

Sum de bibliotheca, quam Heidelberga
capta spolium fecit, et

La seconda quella dei duchi di Urbino, acquistata dalla santa sede, sotto il pontificato di Alessandro VII.

La terza, quella della regina Cristina di Svezia riunita sotto Alessandro VIII Ottoboni.

La quarta, che conteneva un altra parte della biblioteca della regina di Svezia, fu legata dal papa Alessandro VIII medesimo.

Il merito di questa immensa collezione di manoscritti, è troppo generalmente conosciuto, e la voce mia è troppo debole, perchè io creda potere aumentare la stima, di cui essa gode presso tutte le persone letterate. E nemmen tenterò di dire quanto per le cure dei papi, e per quelle dei dotti, dai quali essi sono costantemente circondati, la si è arricchita di quelle opere preziose, che formano il fondamento di ogni buona letteratura; di manoscritti latini, che Roma moderna ha ricevuti da Roma antica; di manoscritti greci, successione, che la Grecia trasmesse alla patria di Cicerone e di Orazio.

P. M.
GREGORIO XV.
TROPHAEUM MISIT
MAXIMILIANUS UTRIUSQUE
BAVARIAE DUX, ET S. R. I.
ARCHIDAPIFER, ET PRINCEPS
ELECTOR ANNO CHRISTI
CIↃ IↃ CXXIII

Non dirò quanta attività gli amici della letteratura italiana, quanta le persone applicate alla formazione ed al perfezionamento di questa armoniosa lingua, che è la maggior figlia delle due più belle lingue, che gli uomini abbian parlate, hanno dovuto adoperare per raccogliere questi antichi monumenti; essi per l'Italia, mi si permetta l'espressione, erano documenti di famiglia. . . . . .

Oserò anche meno di celebrare la ricchezza della biblioteca del Vaticano in ciò che concerne i manoscritti ecclesiastici. Essa è a questo riguardo per il cristianesimo, ciò che i Greci chiamavano *panoplia* un arsenale sacro. La chiave di questo deposito, oggetto venerabile, può andar del pari con quelle, che tiene nelle sue mani il Vicario di Gesù Cristo, custode della vera credenza. Bisogna attribuire la mancanza di un catalogo di questa collezione prodigiosa, non senza dubbio ad una timida gelosia, ma al rispetto che essa merita. . . .

I manoscritti ornati di miniature, che essa racchiude in così grande abbondanza avevano per me tanto maggior valore in quanto che la filiazione ne era più completa, l'originalità più autentica. Potrei io dire con qual piacere ho percorso, per lo spazio di molti anni, questi tesori dello spirito, che la pittura ha preso cura di abbellire di età in età, poesia, eloquenza,

storia, filosofia, scienze naturali, soggetti religiosi! Potrei io esprimere il vivo interesse, che rinasceva, e variava a ciascun volume; il desiderio, che mi faceva provar ogni foglio, di riunire insieme tanti lumi sparsi; desiderio insaziabile, che i limiti della vita mi mettevano nell'impossibilità di adempire, e di cui questa ultima idea quasi mi faceva un tormento!

È bisognato adunque, ch' io mi limitassi in questa innumerabil folla di soggetti, a scegliere le pitture le più proprie a dare un' idea esatta del cronologico andamento dell' arte. È bisognato nel tempo stesso, senza allontanarsi da questo primo dovere, dare la preferenza a quelli fra questi monumenti, che potevano ispirare maggiore interesse, per la natura delle opere alle quali essi appartengono; perchè se questa specie di pittura non ha in se stessa il merito dei grandi quadri, bisogna convenire egualmente, che ravvicinata ai fatti, ed incorporata per così dire con loro, allorchè essa riproduce con convenienti figure i pensieri del poeta; o dello storico, allorchè essa cammina ai suoi lati, e si mostra animata dallo stesso spirito, dà all'opera una nuova espressione, e si potrebbe dire una nuova vita (1).

(1) *Habent res hujusmodi non parum momenti ad rem litterariam*. Mabillon.

Disgraziatamente l'ispezione delle tavole, che rappresenteranno gli ornamenti di una gran quantità di manoscritti greci e latini, scelti e disposti in un ordine cronologico, questa ispezione proverà quanto, nel corso dei secoli della decadenza, la pittura in miniatura si allontanò dai principj propri a farle ottenere simili successi, e principalmente nella parte la più importante dell'arte, nell'invenzione.

Si vedranno i pittori, dopo essere stati per qualche tempo attaccati al soggetto narrato dall'autore, allontanarsene a poco a poco, perderlo in seguito totalmente di vista; dimenticare ogni convenienza, sostituire ai pensieri dello scrittore pensieri estranei all'oggetto del libro, qualche volta contradittorj, ridicoli, assurdi. L'ordinanza non fu meno dell'invenzione esente da vizj; l'espressione fu ancora peggiore; perchè questa dipende più particolarmente dal disegno; ed ogni regola riguardo a questo era assolutamente perduta. Il colorito, qualunque ei fosse, sembrava sufficiente per dar valore alle miniature; il pittore era sempre sicuro di piacere per lo splendor dei colori, a giudici, che ignoravano non costituire i colori, che il materiale dell'arte.

Non potendo la stampa riprodurre questa parte dei quadri, dirò in generale, che si possono distinguere le miniature quanto al colo-

rito in tre classi principali, secondo che esse appartengono al principio, al mezzo, o al fine dello spazio di tempo, che durò la decadenza.

La più antica maniera conservava ancor qualche cosa dell' arte di dipingere in grande. Queste prime miniature furono verosimilmente eseguite da artisti, i quali senza mancar d'istruzione, riconoscevano, che mancava loro qualcuno dei talenti necessarj per riescire in opere grandi. I colori, sebbene a tempera, hanno una specie di corpo, o di impasto. Il pittore posava sopra un fondo preparato il bianco, che doveva segnare la luce, ed applicava nel modo stesso i colori diversi con qualche degradazione nei tuoni, sia per i chiari sia per le ombre. I contorni son segnati assai fortemente, ed i chiari son anche più caricati. I panneggiamenti sono abbelliti d' oro, qualche volta d' argento, e distinti da dei tocchi più vigorosi.

Nella seconda epoca vale a dire dopo presso a poco i secoli ottavo e nono sino alla fine del duodecimo, o al principio del decimoterzo, intervallo di tempo durante il quale l'arte sembra essere stata ridotta nel più miserabile stato: l'ornamento dei manosc
operaj sprovvisti di og
scrivani, che sapendo a
ratteri, e colorar delle lettere capitali credevansi per ciò solo degni del nome di calligrafi,

e capaci di dipingere delle figure, e qualche volta anche di concepire, e di eseguire delle composizioni pittoriche.

Il materiale della pittura non era altra cosa nelle loro mani, che dei colori stemperati nell'acqua gommata; questi colori son leggeri e distesi sopra la membrana e il papiro. Il fondo restante rimane per i chiari, e per la luce, salvo alcune tinte di carminio, o di minio per le carni. L'oro è prodigato nelle loro opere sia per arricchire i fondi sia per dare alle vesti, o agli altri oggetti uno splendore proprio a nascondere i difetti delle forme, o almeno a farli dimenticare. Simili lavori non meritavano, che il nome di *alluminatura*; e tale era anche il nome usato in Francia, ed impiegato presso gl'Italiani, i quali l'avevan tratto dal francese; ciò che Dante ci fa conoscere in un passo, che sarà molto utile nel seguito di questa storia.

Duverdier nella sua *biblioteca francese* all'articolo del *Monge de Mont-Majour*, servesi ancora indifferentemente della parola di pittura, e di quella d'*illuminure*, per designar il lavoro di queste immagini.

Du Cange alla parola *Historiare*, cita un *Joannes de Bosco, illuminator librorum, de Avinione*.

Probabilmente nel duodecimo, e nel decimo terzo secolo, questo lavoro era egualmente miserabile in Italia, che altrove; ma non ostante lo stato di degradazione in cui esso era caduto, questa epoca è quella in cui in Italia, in Francia, in Inghilterra, nell'Oriente come nell'Occidente, la passione per i libri ornati di lettere dipinte in oro, o in colori, e ripieni di figure bizzarre, e di composizioni stravaganti, fu portata ad un eccesso quasi incredibile. Nelle arti l'ignoranza si nasconde sotto lo splendore del lusso, come nella vita civile, la povertà.

Tiraboschi cita uno storico di questo tempo, che mette in ridicolo un giovine bolognese, il quale mandato, dice, a Parigi per studiare, vi spendeva il suo denaro a far caricare i suoi libri di figure grottesche: *libros suos babuinare* (1). Questa mania era generale; uno scrittore inglese dicendone altrettanto degli studenti suoi compatriotti. Un catalogo di libri fatto nel 1227, aggiunge lo stesso autore della storia letteraria d'Italia, indicava manoscritti in caratteri bolognesi, lombardi, inglesi, parigini ec. tutti bizzarramente ornati di fiori di oro, e di pitture senza ragione.

Questa barbarie finì col decimoquarto secolo. Dal cominciamento del decimo quinto, os-

(1) Storia della Letteratura Italian. tom. 4. cap. 4. §. 3

servasi presso i Francesi un miglioramento sensibilissimo in opere prodotte dalle mani della classe la più distinta.

È a questo momento, che bisogna collocare la terza epoca della pittura dei manoscritti (1).

(1) All' istante in cui i maestri, che dipingevano in grande usarono di occuparsi dell' ornamento dei manoscritti, allora si cominciò a coltivar con successo il genere di pittura, al quale si dà specialmente il nome di miniatura, e che dopo aver lungo tempo servito ad arricchire i manoscritti, è più generalmente impiegato oggidì a dipinger ritratti.

Questa pittura si eseguisce comunemente sopra la membrana o sopra l' avorio. In principio non vi si impiegarono, che dei colori leggieri risparmiando il fondo per formare i chiari; ma si è in seguito saputo associarne a quelli dei più proprj a dare alle tinte dell' impasto e della solidità, e per conseguenza a produrre effetto maggiore; in generale il lavoro, e soprattutto quello delle carni termina con un punteggiato, che è stato per lungo tempo riguardato come il carattere distintivo di questo genere di pittura. *L' Enciclopedia Metodica* all' articolo *miniature* dà tutte le notizie che si possono desiderare, sopra gl' istromenti, i procedimenti, e la storia dei progressi di questa branca dell' Arte, presentati colla sagacità e coll' esattezza, che distinguono l' autore di quell' articolo.

Io aggiungerò, che nell' epoca di cui parlo, in cui la miniatura si separò dall' Arte di dipingere in grande, l' artefice, che si distinse più in questo genere particolare, e che mi sembra anche non essere stato superato, fu Don Giulio Clovio canonico regolare; ma mi sarebbe impossibile di far conoscere per mezzo d' incisioni il merito dei suoi lavori; sì nel colorito, che nei procedimenti; i tempi nei quali egli fioriva oltrepassano d' altronde i limiti, che io mi sono prefissi e prescritti. Allievo di Giulio Romano, egli si perfezionò collo studio delle opere di Mi-

Questa nuova maniera offre un sistema di composizione meno sragionevole, un disegno meno scorretto, un colorito, che prendendo una maggior consistenza, produce anche maggior effetto per la degradazione, e per l'intelligente miscuglio delle tinte. Bisogna attribuire questo miglioramento come anche i progressi, per mezzo dei quali l'Arte s' inalzò fino al suo perfetto rinnovamento nel secolo decimosesto, alla cagione medesima, che le aveva fatto conservar un resto di pregio nella prima epoca; vale a dire, che essa era esercitata allora da artefici, i quali si distinguevano egualmente nella pittura propriamente detta, ne' quadri cioè da cavalletto, e nei lavori a fresco.

Il gran poeta, l' uomo sorprendente, che sensibile a tutte le bellezze della natura, e dell' Arte, possedeva tutte le cognizioni, che potevano acquistarsi ai suoi tempi, il Dante ha celebrato nel canto undecimo del suo Purgatorio, due pittori dei quali egli fu contemporaneo, Oderisi nativo di Gubbio, e Franco Bolognese

. . . . Non se' tu Oderisi,
L' onor d' Agobbio, e l' onor di quell' Arte
Ch' alluminare è chiamata in Parisi?

chelangelo. Morì nel 1578 in età di ottanta anni. Le sue principali opere furono eseguite per i Cardinali Grimani e Farnese e per il granduca di Toscana Cosimo I. Vasari e Baglioni, che ne hanno scritta la vita, ne hanno fatta l' enumerazione.

Frate, diss' egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese:
L'onore è tutto or suo, e mio in parte.

Questi versi portandoci sulle traccie dell'Arte della miniatura, ce ne fanno conoscere lo stato ed i progressi. Noi vi veggiamo Oderisi e Franco (1) nel purgatorio, ove debbono esser purificati gli uomini colpevoli di orgoglio o troppo amanti di una vanagloria, e da ciò noi possiamo concludere, che se avevano l'uno e l'altro un alta opinione di loro stessi, erano anche stati ricompensati delle loro veglie con una grande estimazione per parte dei popoli, in mezzo ai quali vivevano. Ora questo medesimo Franco fu il padre della scuola bolognese, ed il maestro dei pittori, che l'hanno formata nei primi anni del secolo decimoquarto.

Cimabue e Giotto cominciavano nello stesso tempo l'albero dei pittori di Firenze. Tutti e due si erano occupati nella loro giovinezza dell'ornamento dei manoscritti; e fu da tali lavori resi nelle loro mani migliori d'assai, che passando ad opere più importanti questi venerabili padri della pittura moderna seppero trarre i precetti e modelli utili ai loro successori immediati.

(1) Dante non dice mai, che Franco fosse in Purgatorio all'epoca del suo viaggio; e non poteva esservi; che anche nel 1313 dipingeva. (*N. del T.*)

Questa verità istorica esige, che lasciando la pittura dei manoscritti in una classe secondaria noi le accordiamo nulladimeno la riconoscenza che a doppio titolo merita. Essa ha contribuito al ristabilimento della pittura in grande, ed ha favorito il ritorno delle scienze e delle lettere, aggiungendo ai libri degli ornamenti, che gli hanno fatti amare, conservare, e leggere.

Sembra anche, che per vendicare questo genere di pittura dalla sua inferiorità, il tempo abbia preso cura di trasmettercene le produzioni sole in mezzo alla distruzione de' monumenti di ogni genere; benefizio, che ci pone in stato di seguitare la storia della Pittura per una lunga serie di anni, assolutamente vuoti di altre produzioni.

Le miniature, che io prenderò in prestito ora da' manoscritti greci, ora da' manoscritti latini, si presenteranno sopra due linee parallele in qualche modo, di maniera che paragonando le une alle altre si potrà seguire l' andamento retrogrado, o progressivo dell' Arte, nell' Oriente, e nell' Occidente. Esaminando queste pitture noi avremo cura di considerare le differenti parti dell' Arte secondo l' ordine, che loro assegna il grado lor d' importanza.

L' invenzione e l' ordinanza dei soggetti sono nella Pittura ciò che la pianta generale, e la disposizione delle masse principali sono nel-

l'Architettura. Dal merito loro essenzialmente dipendono la bellezza del monumento, e la facilità di riconoscerne la destinazione. È anche sopra ciò che appartiene all'invenzione, ed all'ordinanza, che il tempo esercita meno i suoi guasti. I contorni si alterano, si scancellano i colori; ma restano sempre assai visibili traccie della composizione, perchè si possa giudicare dell'ordine nel quale il pittore ha distribuiti i fatti, e disposti i personaggi, e riconoscer da ciò come in ciascuna epoca lo spirito umano ha concepite le sue idee, e come egli ha saputo renderle sensibili per mezzo del disegno, ciò che forma sicuramente lo scopo più importante della storia dell'Arte. Debbo aggiungere, che fra le pitture della decadenza quelle, che sono ancora vicine al secolo del gusto, offrono sole qualche merito nell'invenzione e nell'ordinanza, che questo merito s'indebolisce a misura, che esse si allontanano da quest'epoca, e che finisce anche collo svanire intieramente.

Il più antico manoscritto di cui io abbia potuto far uso, offre una prova di questo fatto. Collocandolo il primo nelle mie descrizioni, io rendo omaggio ai soggetti rappresentati dalle pitture.

Tav. XIX. Miniature di un manoscritto greco della Genesi, della biblioteca imperiale di Vienna. Sec. IV. e V.

Esso è quello della Genesi, manoscritto greco della biblioteca imperiale di Vienna, ripu-

tato del quarto o del quinto secolo. Le pitture in esso racchiuse ci mostrano la direzione, che prese l'Arte verso i primi tempi della sua decadenza, passando dal profano al sacro. Noi vi vediamo i suoi sforzi per c
zione qualche parte della
gueva. In tal veduta nel c
sentante Adamo ed Eva, c
diso terrestre, il pittore h
padri già disgraziati un personaggio, che Montfaucon ha giudicato essere la penitenza, e che io credo piuttosto la consolazione personificata.

Nello stesso modo egualmente nel numero seguente una figura seminuda, assisa ed appoggiata sulla sua urna, rappresenta la ninfa della fontana, a cui Rebecca è venuta ad attinger l'acqua.

Nei quadri segnati N°. 7 e N°. 14 alcuni drappi sospesi alle porte indicano, coerentemente all'uso antico, quegli dei palazzi di Abimelech e di Faraone.

Si vedono nel N°. 10 delle colonne miliari, sulla strada, che Giuseppe prende per andare a trovare i suoi fratelli; la prima si distingue per una più grande altezza.

Nel N°. 11 l'appartamento della moglie di Putifar, è adorno di una colonnata, e nella stanza vicina si veggono delle donne occupate nello stesso genere di lavori delle principesse di Omero.

La pittura del festino di Faraone N°. 13 rammenta pure molti usi dell' antichità.

Quella che riempie la parte superiore di questa tavola, rende assai chiaramente, e per così dire parola per parola il fatto annunziato nel versetto 17 del capitolo 48 della Genesi: *Videns autem Joseph quod posuisset pater suus dexteram manum super caput Ephraim, graviter accepit, et apprehensam manum patris, levare conatus est de capite Ephraim, et transferre super caput Manasse.*

Disgraziatamente questa pittura, sebbene incisa sopra un calco preso dall'originale, quasi non permette di trovare nei tratti a metà scancellati dei suoi contorni la prova dell' indecisione, dell' intirizzimento, e della scorrezione, che il disegno poteva avervi apportate.

Questa mescolanza di difetti nell'esecuzione con alcuni resti di una maggiore abilità nella composizione sarà il segno e la misura della decadenza nei quattro, o cinque primi secoli. Se l' invenzione si è mantenuta più lungo tempo delle altre parti dell' Arte, bisogna forse attribuirne la causa all' uso, in cui si fu da principio di confidare ai pittori di professione la composizione dei soggetti, la quale fu in seguito abbandonata spesso a dei semplici calligrafi, o miniatori.

Questo manoscritto come le produzioni dello stesso genere, indipendentemente dalla parte pittorica, potrebbe essere considerato sotto due rapporti importanti, quello della paleografia, e quello del merito letterario; ma queste due ultime parti estraneè al mio soggetto sono d'altronde talmente al disopra delle mie cognizioni, che io credo dover limitarmi fino da questa volta come lo farò anche per l'avvenire in simili occasioni, a raccomandarle all'attenzione dei letterati invitandogli nulladimeno a consultare la notizia, che io dò di ciaschedun manoscritto *nel sommario delle tavole*.

Tav. XX.
Riunione delle pitture, che adornano il Virgilio del Vaticano; manoscritto latino.
dal IV al V. Sec.

Le osservazioni da noi fatte finora sulla specie di conformità, che sembra sussistere ancora fra il sistema di composizione delle pitture del buon tempo, e quello delle miniature annesse ai manoscritti greci del principio della decadenza, possono egualmente applicarsi alle miniature dei manoscritti latini della stessa epoca paragonate alle pitture della scuola, che potrebbe chiamarsi *latina*.

Le sei tavole successive cominciando dalla XX racchiudono la totalità di ciò che resta delle pitture, che accompagnano i frammenti di un manoscritto di Virgilio, appartenente alla biblioteca del Vaticano N°. 3225, e generalmente

riconosciuto come scritto nel quarto, o nel quinto secolo.

L'ordinazione come pure la scelta dei soggetti, tutti riuniti sulla prima di queste tavole, segue da vicino per la sua semplicità, la sua chiarezza, ed anche per una certa dignità, le buone massime dei tempi più antichi.

Nella maggior parte di queste composizioni il senso del poema è espresso con una precisione tale, che sembra, che il poeta ne abbia diretto il disegno. Possiam convincercene, prendendo la pena di paragonarle con i passi di Virgilio, che noi abbiamo riportati nel sommario esplicativo della tavola XX, e di cui alcuni trovansi ripetuti sulle cinque seguenti tavole.

Si vedrà che il primo quadro esprime bene il combattimento dei tori del lib. terzo delle Georgiche.

Illi alternantes multa vi praelia miscent.

Il quarto non esprime meno fedelmente il lavorar dei Ciclopi

Illi inter sese magna vi brachia tollunt.

Se con ragione si è detto, che i bei versi di Virgilio rianimarono presso i Romani il gusto dell' Agricoltura trascurata nel corso delle guerre civili, io mi compiaccio nel credere, che la Pittura, aggiungendovi nuove grazie, prese parte a questo successo.

L' allocuzione di Didone nell'ottavo quadro, tratto dal primo libro dell' Eneide ha similmente una certa nobiltà . .

. . . . Solioque alte subnixa resedit;
Jura dabat, legesque viris . . . . . .

L' azione di Creusa, espressa nel decimoterzo quadro, dietro il secondo libro, è naturale e commovente . . .

Ecce autem complexa pedes in limine conjux
Haerebat . .

L' udienza data dal re Latino agl' inviati Trojani, rappresentata nel quadro trentesimo settimo, offre tutta la pompa della descrizione di Virgilio.

Tectum augustum, ingens, centum sublime columnis.

In tal maniera il poeta e il pittore sonosi prestati uno scambievole soccorso, genere di merito, che non si è riscontrato sempre nei libri ornati di incisioni, dopo l'invenzione della stampa.

Tav. XXI, XXII., XXIII, XXIV. e XXV. Alcune pitture del Virgilio del Vaticano calcate sull' originale. al IV. al V. Sec.

Quai
plice i
nelle q
medesi
che q

dell'invenzione, per la ragione senza dubbio, che sebbene in queste prime epoche della decadenza, i pittori fossero ancora capaci di penetrarsi delle belle idee della poesia, la pratica dell'Arte, male studiata nelle scuole, non secondava più la lor volontà. Da ciò la mollezza, il difetto di carattere, e la scorrezione, che presenta il disegno della maggior parte delle figure. Le teste generalmente troppo grosse sopraccaricano i corpi, le parti dei quali non hanno esse stesse proporzione veruna; il nudo non annunzia veruna cognizione dell' anatomia; i contorni mancano intieramente di finezza; le braccia, le gambe, le mani, quasi senza articolazioni, non hanno, che poca verità, e punta grazia.

Nulladimeno le attitudini sono per lo più sovente d'accordo coll' azioni. Tranquille situazioni, mosse vere, una seria attenzione a ciò che ha luogo nella scena, e fondi saggiamente ordinati, pongono qualche precisione nell'espressione generale. Questa maniera, che deriva dagli antichi e grandi principj dell'arte, porterebbe a credere, che queste pitture son timide copie, e senz'estro, di originali molto anteriori. Lo stile dell'architettura degli edificj, che vi si veggono rappresentati, migliore di quello del quinto, e del sesto secolo serve d'appoggio a questa opinione.

Il colorito, o per meglio dire i colori, giacchè queste opere non offrono veruna traccia di chiaro oscuro, sembrano essere stati impiegati nell'intenzione di supplire alle imperfezioni del disegno. Forti tinte, ed anche dei tratti nerastri formano i contorni, e fanno travedere nelle figure nude le congiunture, e la situazione dei muscoli; questi tratti sono più vigorosi nelle figure di uomini, più leggieri nelle figure di donne, o di fanciulli; essi sono ancora più pronunziati dalla parte dell'ombra, che nella parte chiara, affine di produrre una specie di rilievo.

La disposizione dei panneggiamenti è semplice e naturale; essi sono rozzamente segnati, ma arricchiti d'oro con diligenza. Il mantello dei principali personaggi è di un rosso di porpora; l'abito di sotto cenerino, o azzurrognolo; il vestiario delle donne è di un violetto chiaro, mescolato di rosso.

Gli edifizj sono di un color turchiniccio, o rossastro, fatti audacemente risaltare con bianco, o con oro, e disegnati con tratti nerastri. Il colore degli animali partecipa del rosso e del nero. I tronchi degli alberi sono spesso d'oro, e le foglie picchettate di punti messi col pennello. I terreni sono generalı di una tinta cenerina ravvivata da alcune più vive.

Il campo e il fondo dei quadri è incorniciato da due orli rossi, l'uno dei quali è più piccolo dell'altro; esso è quasi sempre di un azzurro più, o meno scuro, o di una tinta verniciata, che fa risaltare il tuono delle figure. . . .

Nessuna prospettiva nè nei piani, ove trovansi le figure, nè in quelli delle fabbriche. La maniera, con cui queste pitture sono toccate, prova, che esse non sono state eseguite come vere miniature. L'artefice ha per difetto di scienza ammassato i tocchi di uno stesso colore l'uno sopra dell'altro per dar loro del corpo, e per procurare con questa specie d'impasto, di produrre delle degradazioni, ma non ha ottenuto in verun modo il suo scopo.

Dobbiamo pure alla biblioteca imperiale di Vienna, uno dei più antichi manoscritti, le di cui pitture posson ornare la nostra opera. Questo manoscritto greco del secolo sesto contiene la descrizione delle piante composta da Dioscoride nel primo secolo dell'era cristiana.

Tav. XXVI. Miniature di un manoscritto greco di Dioscoride, della biblioteca imperiale di Vienna. Sec. VI.

Le arti, che hanno come il disegno bisogno, che una grande abilità di mano si unisca al pensiero, riscontrano in questo meccanismo un pericolosissimo scoglio, perchè la pratica è suscettibile di alterazione, di perdersi anche in tempi di tenebre, mentre il pensiero immortale come l'anima, che lo produce, resta sempre il

medesimo. Questa riflessione, che troverà più volte il suo luogo in quest' opera, si applica perfettamente alla pittura incisa sotto il N°. 2 che noi esamineremo. Vi si vede una donna, che tiene in mano la pianta nominata *Mandragora*, pianta la di cui radice per la sua pretesa rassomiglianza con la forma umana ha dato luogo a tanti favolosi discorsi. Questa donna sembra offrirla agli sguardi di un' artista, perchè la dipinga, ed a quelli di un naturalista, perchè ne faccia la descrizione. Secondo un' iscrizione, che si leggeva altra volta al disopra della testa, questa figura è l' *Invenzione*, o piuttosto la Natura medesima. L' idea prima, e la disposizione di questo quadro, che fanno conoscer l' oggetto dell' opera sono assai felici; ma l' esecuzione lo è molto meno quanto al disegno. Io l' ho nonostante preferito ad altre pitture dello stesso manoscritto, perchè ha il merito particolare di mostrare un pittore assiso presso il suo cavalletto, con la sua tavolozza, e la sua cassetta de' colori.

Lo stesso motivo mi ha fatto porre sotto il N°. 3 una pittura antica tratta da Pompei, che rappresenta una donna pittrice nel suo studio. Questo ravvicinamento darà il mezzo t
e la differente maniera, con cui g
nenti son disposti in epoche distan
dall' altra di quattro in cinque secoli.

Il soggetto del N°. 1 sembra indicare la sorgente, e la data del manoscritto di cui si tratta; il disegno ne è tratto dal sesto foglio. Vi si è rappresentata Giuliana, figlia dell'imperatore Olibrio, nipote di Valentiniano III, e pronipote di Teodosio il giovine; essa è seduta fra la Prudenza, e la Magnanimità personificate. Negli scompartimenti, che forma la specie d' intrecciamento, che incornicia il quadro, si osservano alcuni Genj occupati in diverse operazioni meccaniche, fra le quali si distinguono quelle dell' Architettura, della Scultura, e della Pittura, ciò che fornisce un nuovo soggetto di paragone fra gli istrumenti, che vi si vedono impiegati, e quelli, che presentano i N[i]. 2, e 3. Questi emblemi rammentano d'altronde il gusto di questa principessa per le Belle Arti. Si sa, che essa avea fatte fabbricare, ed abbellire molte chiese. Essa avrà desiderato di vedere l'opera di Dioscoride ornata di pitture, ed è probabilmente questo libro, che le vien presentato dal Genio delle scienze, e delle arti in piede avanti di Lei.

Non essendo stato a portata di veder questo manoscritto io non posso affermar nulla sul di lui colorito. Dicesi, che questo ha perduto molta della sua freschezza; ma sono l'invenzione ed il disegno, che formano, come io lo

ho già detto, il principal soggetto delle nostre osservazioni.

Tav. XXVII. Miniature di un manoscritto siriaco della biblioteca Laurenziana di Firenze. Sec. VI.

Le miniature della tavola XXVII son tolte da un manoscritto siriaco scritto nel 586. Questo manoscritto è arricchito da ventisei quadri, fra i quali non è senza interesse il soggetto principale segnato su questa tavola di N°. 1.

Nella parte superiore fra il sole, e la luna in figura umana, è un'ovale sostenuto da due angioli, e posto sopra una specie di carro, che ha quattro ale seminate di occhi, quattro rote infiammate, ed i simboli degli evangelisti per base; idea che in questi tempi moderni ha potuto ispirar quella del magnifico monumento, in cui vedesi la cattedra di san Pietro portata dai quattro padri delle chiese greca, e romana. Sopra questo carro, e nell'ovale è rappresentato il Cristo in piede, salendo al cielo, gli abitatori del quale vengono a presentargli i loro omaggi. Al di sotto e sopra la terra si vede la madre del Salvatore accompagnata da due angioli in testimonio della sua dignità; la sua attitudine maestosa, e religiosa insieme, attesta che essa si era da lungo tempo preparata al grande avvenimento dell'ascensione del suo figlio. Gli apostoli che la circondano men preparati a questo prodigio, sono nell'ammirazione, e manifestano la loro sorpresa ai messag

geri celesti, che gli consolano della perdita del loro divino maestro.

Questa ordinanza, sebbene racchiuda delle particolarità, e degli accessorj, che hanno qualche bizzarrìa, è nulladimeno fondata sopra pensieri ingegnosi, e questa specie di merito ritrovasi pure su qualche altro disegno del manoscritto medesimo.

In quello che rappresenta il martirio degli Innocenti, la terra bagnata del loro sangue, produce de' fiori; idea poetica, ed orientale, che rammenta il Giacinto de' Greci.

In quello della resurrezione, il sepolcro di Gesù Cristo si apre per mezzo di una porta simile a quella, che si vede qualche volta sopra i sepolcri negli antichi bassi rilievi.

Generalmente nell' annunziazione, come in altre allocuzioni, l' angelo tiene in mano una gran verga, simbolo della sua qualità di messaggero; ciò che si vede qui sotto il N°. 2.

Altre singolarità ancora si osservano in queste pitture. Il Cristo è vestito in quella della crocifissione N°. 5 di una lunga veste; due chiodi forano i suoi piedi al disopra del tarso; e non è co' dadi, che i soldati tirano a sorte le sue vesti, ma al giuoco delle dita conosciuto in Italia sotto il nome di *giocare alla mora, o di fare al tocco*.

Gli autori del catalogo della biblioteca Laurenziana, spiegano queste invenzioni colla storia della vita di Gesù Cristo, riunita ad alcuni passi dell'antico Testamento, e delle profezie. Esse hanno molta somiglianza con molte pitture delle catacombe. Il Biscioni uno di questi dotti entra in molte particolarità sulla forma, ed i colori dei più minuti oggetti.

Il colorito di queste pitture è in generale assai unito, non alla maniera della miniatura, ma largamente. I colori, che vi si vedono più frequentemente impiegati sono il rosso, la lacca, il giallo smorto, un violetto cupo, un bianco azzurrognolo. Le aureole, che adornano la testa della Vergine, e degli angioli sono dorate e la veste del Cristo sopra la croce, è pure riabbellita con oro.

I contorni sono marcati da tratti neri, e larghi; la luce per mezzo di tocchi di bianco; ma senza che il chiaro, o l'ombra seguitino l'ondeggiamento delle forme. Per fare risaltare un braccio, una metà tutta intiera è illuminata, l'altra metà ombreggiata.

Niuna specie di piano non è indicata dalla disposizione de' gruppi. La differente distanza in cui le figure si trovano le une a riguardo delle altre, non è resa sensibile, che dalla graduata elevazione delle teste poste sopra corpi, che

non hanno nè piedi, nè gambe; la prospettiva aerea non vi è meglio intesa.

Se finalmente il disegno, il colorito, e l'espressione, fossero stati più degni dell'invenzione, ci si avvedrebbe meno delle perdite, che l'Arte avea di già sofferte.

Tav. XXVIII. Complesso delle miniature di un manoscritto greco della storia di Giosuè. Sec. VII. e VIII.

Queste osservazioni, lo scopo delle quali è di far notare il carattere dei monumenti, trovansi confermate in un modo ancor più sensibile nelle pitture incise sulle tre tavole, che ora dobbiamo descrivere. Le miniature, che esse rappresentano sono tolte da un manoscritto greco della biblioteca del Vaticano egualmente interessante per il suo oggetto, che curioso per la sua forma, e raccomandabile per le composizioni pittoriche delle quali egli è ornato. Sono esse le guerre di Giosuè dipinte sopra un rotolo di pergamena di più di trenta piedi di lunghezza; solamente alcune leggende destinate ad indicare i soggetti, accompagnano le figure; di maniera che per dir meglio è anzi che un manoscritto, un lungo quadro sul quale le spiegazioni disposte come si vedono sulle tavole XXIX e XXX non sono, che un' accessorio.

Noi abbiamo veduto in un secolo assai vicino ai tempi, ne' quali la scultura aveva rappresentati sopra colonne a Roma, ed a Costantinopoli, i fasti militari degl' imperatori, il musaico ripro-

durre nel contorno della chiesa di santa Maria Maggiore i combattimenti di Abramo contro i cinque re; sembra che per un' imitazione di questa specie di monumenti, la pittura in miniatura abbia voluto richiamarci qui le imprese dell'eroe della Terrasanta. L'invenzione, e l'ordinazione annunziano una intelligenza tale, che si è tentati di credere, che l'artefice abbia modellate le sue composizioni sopra quelle di qualche pittura, o di qualche basso rilievo antico, perchè vi si ritrova fino ad un certo punto la verità, e la convenienza, che si facevano ammirare nelle opere degli antichi. Quanto all'esecuzione la cosa è affatto differente, e la debolezza del disegno soprattutto svela l'inabilità della mano.

Il colorito non è più commendabile; niuno impasto nelle carni; esse sono espresse da semplici mezze tinte distese pianamente, come nell'acquarello, da un pennello facile, ma trascuratissimo; la luce si fa risaltare per mezzo del bianco. I panneggiamenti assai bene disposti sono eseguiti con dei colori leggieri, e vi dominano l'azzurro, il rosso, ed il giallo chiaro.

La tavola XXVIII contiene la totalità di tuttociò, che il tempo ha conservato di questo prezioso monumento, che si dee sospirare di non possedere in tutta la sua integrità. Vi si

osserverà, come l'abbiamo fatto nelle pitture del manoscritto di Virgilio, una gran precisione nella maniera, con cui è stato espresso il testo della sacra scrittura.

Sotto questo rapporto, noi citeremo particolarmente il trasporto dell'arca, ed il passaggio del Giordano degl' Israeliti N°. 2 e 3; la visione di Giosuè, N°. 7; i suoi omaggi al Signore N°. 12, e quegli, che a lui rendono gl'inviati di Gabaon, N°. 17.

La verità dell'espressione si fa sentire anche nelle scene di movimento, e di tumulto, come nella lapidazione di Achan, le marcie delle armate, i combattimenti, la presa delle città ec.

Finalmente nelle allocuzioni di Giosuè ai suoi soldati la nobiltà della sua attitudine, la semplicità, e la precisione del suo gesto rammentano i soggetti dello stesso genere tanto ben trattati nei bassi rilievi degli archi trionfali, ed in quelli della colonna Trajana, come pure sulle medaglie del bel secolo. Ad imitazione di questi monumenti si vede qui Giosuè assiso sopra il suo trono, *sedens in solio*, avendo il *suppedaneum* sotto i suoi piedi. La sua testa è sempre circondata dall'aureola, segno caratteristico di una eminente dignità presso i pagani, come presso i Cristiani.

L'incisione di questa tavola, che presenta, sebbene in una piccolissima proporzione, l'in-

sieme delle pitture di questo manoscritto è di assai netto bulino perchè si possa conoscere ciò che vi ha generalmente di buono nella composizione.

Tav. XXIX, e XXX.
Parte delle miniature del manoscritto di Giosuè calcate sull' originale.
Sec. VII. e VIII.

Le due seguenti tavole offrono nella grandezza medesima dell' originale alcune delle pitture di questo manoscritto, ed esse ci permetteranno così di osservare ancor meglio questo genere di merito.

Sulla tavola XXIX si può osservare, N°. 2, la rapidità del corso dei cavalieri distaccati per raggiungere gli esploratori di Giosuè; e sotto il N. 3 l' espressione semplice, ed ingenua del sentimento di pudore, e di confusione, che deve accompagnare, e seguire l'operazione della circoncisione.

La tavola XXX mette sotto i nostri occhi un fatto unico nella storia del mondo; un mortale che comanda alla natura dicendo al sole di fermarsi; *stet sol*; e questo prodigio, che l' arte antica non ebbe mai da rappresentare, è espresso con un energìa veramente degna di Omero sebbene i mezzi della pittura fossero di già indeboliti notabilmente.

L' arte in queste diverse composizioni, mostrasi ancora fedele ad uno dei suoi più fecondi principj; quello col quale essa verificava e nobilitava tutto; le montagne, le città, i fiumi

vi sono personificati. Con qual nobiltà è posta la figura emblematica della città di Gabaon! di quale ansietà, di qual dolore, sembra essere penetrata! *Quomodo sedet sola civitas!* Questa specie di prosopopea costantemente familiare agli Orientali ed ai Greci, secondo l'osservazione di Montfaucon, mostravasi ancora qualche volta con successo nei disegni di questi ultimi. Sappiamo, che i Latini non erano in essa meno eccellenti, come lo attestano ed un gran numero di bassi rilievi, e la bella medaglia simbolicamente incisa di Vespasiano col rovescio *Judaea capta*.

Questo quadro finalmente in tutto ciò, che concerne l'invenzione e l'ordinanza nulla ha da invidiare a quelli del miglior tempo. Lo stesso disegno nell'insieme dei gruppi, e nel movimento di ciaschedùna figura, ha qualche verità, ed una specie di eloquenza; ma manca di correzione nelle particolarità.

È sopra quest'ultima parte dell'Arte, che bisogna principalmente portare la propria attenzione, quando si vogliono osservare i progressi della decadenza, che sembra esser giunta al suo ultimo grado nell'intervallo, che separa il settimo dal secolo decimo. Avrei desiderato di potere offrire esempj più moltiplicati dell'indebolimento successivo della Pittura nel corso di questo lungo periodo, ma se quelli che il

tempo ci ha conservati, non ci somministrano prove nè assai numerose, nè graduate abbastanza, noi ne siamo rindennizzati, sia dall' interesse dei soggetti, sia dalle rare dimensioni, e dall'importanza delle composizioni, che danno alla loro testimonianza maggiore autorità e maggior peso.

Tav. XXXI. Scelta delle miniature del Menologio greco del Vaticano. Sec. IX. e X.

Tali sono ancora sotto questo doppio rapporto, e per il corso del nono e decimo secolo i materiali, che io prendo in prestito da un distintissimo manoscritto. Sono essi pitture sopra un fondo d'oro, che ornano un menologio greco, conservato nella biblioteca del Vaticano sotto il N°. 1613.

Questo libro presenta per ciascun giorno durante sei mesi dell' anno, un ristretto della storia di un santo e di una santa della chiesa greca. Al di sotto, o qualche volta al di sopra di questi racconti, trovasi un quadro relativo a qualche fatto della vita, e più spesso del martirio di questi personaggi, che la speranza di una gioja eterna conduceva alla morte, e che la ricevevano con coraggio; atto magnanimo, che qualunque siane il motivo, ha sempre eccitata la maraviglia, e meritata la rimembranza dei viventi.

I quadri, che ne conservano la memoria sono in numero di 430; sono stati dipinti dalla fine

del nono alla fine del decimo secolo. La moltitudine degli oggetti, che vi si trovan racchiusi ne fa una raccolta estremamente interessante a molti riguardi, non solamente per la storia della Pittura, ma anche per la conoscenza degli abiti ecclesiastici, civili e militari.

Ci mostrano come in quest' epoca, l' Arte giungeva ad esprimere una moltitudine di figure di uomini e di animali differenti di età, di caratteri e di forme; a dipingere armi, mobili, istromenti, templi, palazzi, case particolari, e monumenti di architettura di ogni specie. Alcuni di questi edifizj possono essere immaginarj, ma la maggior parte debbon essere stati disegnati sugli originali esistenti.

Un' opera tanto considerabile, risultamento dei lavori riuniti di molti artisti, otto dei quali si son fatti conoscere, scrivendovi i loro nomi, presenta l'inapprezzabil vantaggio di porre sotto i nostri occhi lo stile di una intiera scuola. Si osserva nel disegno e nel colorito una pratica simile, assai ordinario effetto di una istruzione data nello stesso paese da maestri contemporanei; ma nella rappresentazione dei supplizj, vedesi malgrado la sinistra monotonia, in cui debbono cadere soggetti simili, una varietà prodigiosa quanto alla composizione; e questi quadri son divenuti un inesauribil soggetto di

modelli per i pittori, che hanno posteriormente trattato la stessa parte della storia santa.

Il disegno senza essere intieramente difettoso, non dimostra più veruna conoscenza di anatomia nel nudo. Le forme rotonde non indican più le articolazioni. Le teste di uomini non differiscono quasi in nulla dalle teste di donne. Le figure dei carnefici non offrono che delle barbare contorsioni, mentre quelle degli assistenti manifestano una profonda indifferenza. Gli stessi martiri non sembrano in alcun modo commossi. In vece di esprimere la rassegnazione e la mansuetudine di questi santi personaggi in mezzo ai più crudeli tormenti, le loro figure non presentano per lo più spesso, che posizioni senza movimento, ed interamente insignificanti.

Nulladimeno la dignità, che trovasi ancora nelle teste dei vecchi, la maestà del loro portamento, la modestia di quello delle donne non permettono di dimenticare, che questo stile, benchè estremamente degenerato, è sempre quello della scuola greca. Noi non cesseremo neppure di riconoscere i principj antichi di questa scuola a traverso a difetti di esecuzione, che vanno sempre crescendo fino alla deformità. È la conservazione, o l'abbandono di questi principj, che stabilisce il carattere distintivo fra i pittori usciti dalle scuole greche, e quelli delle scuole latine.

Ma egli è anche giusto di dire, che gli abiti dei Greci tanto per le persone consacrate al culto religioso, quanto per quelle che erano costituite in dignità nell' ordine civile; presentavano ai loro artefici il mezzo di conservare un carattere più grandioso. Le pitture del manoscritto di cui si tratta offrono moltiplicate prove della precisione di questa osservazione. I panneggiamenti ampli nei loro contorni, decenti nella loro disposizione, dipinti con larghi tocchi, ed arricchiti d' oro sovente con profusione, prestano alle figure della nobiltà e della maestà.

Il colorito delle carni, specialmente nelle teste, è vivo e franco, e non manca di un certo effetto.

Le tinte dominanti sono il giallo, l' azzurro, il rosso ed il violetto. Non è ancora il bianco naturale del fondo, che essendo rilasciato esprime i chiari, come in seguito lo vedremo, ma un color bianco la biacca. Quanto al campo del quadro egli è pienamente dorato, ciò che dà all' effetto generale uno splendor dolce e soave. Questi fondi d' oro sono espressi nelle nostre incisioni da un punteggiato in tutti i luoghi, ove gli abbiamo trovati impiegati.

Tav. XXXII, e XXXIII.
Miniature del Menologio del Vaticano calcate sull' originale.
Sec. IX. e X.

Fra i pittori, che hanno lavorato alle numerose miniature di questo manoscritto, otto, co-

me già lo abbiamo osservato, si son fatti conoscere scrivendo il loro nome sulle opere loro; circostanza rara e preziosa per la nostra storia; questi pittori sono Pantaleone, Simeone, Michele Blachernita, Giorgio, Mena, Simeone Blachernita, Michele Micros, e Nestore.

La tavola XXXI ha già offerte in piccolo diverse composizioni di questi artisti, ma per dare del loro stile, un'idea più precisa, le tavole XXXII e XXXIII, sono state composte in maniera da presentare un quadro di ciascuno di essi, eccettuato i due Simeoni; e questi quadri scelti fra quelli, che portano il loro nome sono incisi nella grandezza medesima degli originali sopra i quali sono stati fedelmente calcati.

Pantaleone, e Nestore son quelli ai quali è dovuto un numero maggiore di questi quadri.

Quanto al grado del loro merito comparato, sebbene sia, come ho detto difficile di distinguere delle differenze fra gli allievi di una stessa scuola, ed in soggetti tanto monotoni, non ostante dopo avere attentamente esaminate queste composizioni, ho creduto riconoscere maggior naturalezza, ed espressioni in quelle di Michel Blachernita, di Giorgio e di Nestore, una ordinanza più ricca, e meglio intesa in quelle di Michele Micros.

Le pitture rappresentate sulla tavola XXXIV dietro un manoscritto greco del nono secolo sono ancora del numero di quelle, che conservano nella composizione alcuni avanzi degli antichi principj.

Tav. XXXIV. Miniature tratte dalla Topografia Cristiana di Cosimo, manoscritto greco della biblioteca del Vaticano.

Sec. IX.

Una mano che esce da una nuvola, *e nubibus erumpens*, simbolo, che si riproduce sovente negli antichi manoscritti, e nei musaici, annunzia la potenza, e la volontà del padrone dei cieli, e della terra.

Si osserva qualche grazia nell'attitudine della danzatrice N°. 4. Qualche nobiltà vedesi pure nell'immagine di Elia rappresentato in atto di salire al cielo, sopra un cocchio; ma se si paragona con un'altra figura di Elia, incisa sotto il N°. 4 della tavola VII dietro una pittura delle catacombe del secondo, o del terzo secolo; se si rammenta pure lo stesso soggetto scolpito sopra un sarcofago delle catacombe, e riprodotto da noi, dietro Aringhi sotto il N°. 4 della tavola VIII della Scultura; finalmente se si considera la composizione delle due pitture incise in questa tavola XXXIV sotto i N°. 5 e 6, e tratte dallo stesso manoscritto si riconoscerà facilmente qual degradazione l'Arte aveva provata, quanto a questa parte, nel corso di cinque o sei secoli.

La decadenza è ancor più sensibile nel disegno; questo è tanto scuro nelle articolazioni

delle figure, quanto duro, e rigido nelle pieghe del panneggiamento; la disposizione di questo è generalmente ancora assai bene intesa, ma la forma del carro, il disegno dei cavalli, la maniera, colla quale essi sono attaccati, la posizione di Elia, quella del fiume personificato, tutto ad eccezione forse della sollecitudine manifestata da Eliseo, annunzia una degenerazione sempre crescente.

Il colorito solo lascia travedere alcuni avanzi delle buone pratiche; esso offre anche una specie d'accordo, e di leggerezza, perchè sopra un fondo raramente scuro, i colori di un giallo, o di un rosso chiari, e di un azzurro celeste, hanno ancora qualche trasparenza; la luce è espressa senza tratteggi da masse di bianco più larghe, e più vive, che noi non lo vedremo per l'avanti in molte altre pitture.

Tav. XXXV e XXXVI. Miniature del Terenzio della biblioteca del Vaticano. Sec. IX.

La mancanza di manoscritti ornati di miniature, dal quinto sino alla fine dell'ottavo secolo, si fa anche di più sentire nelle opere latine, che nelle opere greche; e questa circostanza nuoce, durante tutto questo tempo al paragone, che io avrei desiderato di stabilire senza interruzione fra queste due scuole.

In mancanza di manoscritti di questo tempo, quello di cui ora prendiamo a trattare, potrà formare una specie di gradazione intermedia.

In fatti se esso è, come credesi, una copia di un originale più antico, deve ritenere del suo modello con qualche merito nell' invenzione, mentre che l' esecuzione, datando da un'epoca molto meno remota, sarà inferiore d' assai.

Questo manoscritto è quello di Terenzio della biblioteca vaticana, ove esso è inscritto sotto il N°. 3868. Lo credo eseguito alla fine dell'ottavo, o al principio del nono secolo (1).

Le figure di una troppo corta proporzione non mostrano in generale nessuna specie di scienza; i grossolani contorni, segnati da delle linee rette, non esprimono in verun modo le articolazioni; il nudo non si conosce mai sotto le vesti; ecco i difetti di una copia.

Ecco ciò, che mi persuade, che questi difetti non si trovavano nell' originale. La posizione delle figure è quasi sempre d'accordo con l' intenzione; il movimento della testa conforme a quello delle mani, dà loro una significazione precisa come la parola; lo spirito del dialogo non vi manca mai; la differenza fra l' azione di quello, che parla, ed il riposo di quello che ascolta, è sempre giustamente marcata. L' at-

(1) Indipendentemente dalle particolarità storiche, che do sopra questo manoscritto nel *sommario delle tavole* pag. 43, possono consultarsi con frutto quelle, che l' abate Morelli bibliotecario di san Marco ha inserite nell' opera intitolata *Notizie d' opere di disegno* ec. p. 133.

tenzione di quest' ultimo, e la disposizione più, o meno prossima in cui egli è di arrendersi, a ciò che gli si dice, non sono meno sensibili; le maschere stesse, il potere delle quali è tanto poco conosciuto ai nostri tempi, e di cui il teatro antico variava i caratteri secondo il sesso, l'età e la posizione dei personaggi, hanno una verità sorprendente, malgrado forme straordinarie; questa verità sà obliare la mostruosità delle proporzioni, ed aggiunge dell' energia all'azione, per il talento col quale il pittore l'ha appropriata al testo del poema.

Si riconosce alla tavola XXXV N°. 5 l' impazienza di Parmenone, che alle istanze reiterate del giovine, gli risponde, *Faciam*. Si crede intendere l' esclamazione di Misi: *Miseram me! quod verbum audio?* il movimento generale, che risulta dalla riunione dei personaggi nelle scene incise sotto il N°. 6 della medesima tavola, è espresso perfettamente bene.

Così malgrado la pesantezza del tocco, la durezza del pennello, e l' abituale scorrezione del copista, si sente ancora il merito dell' originale: vi si riconosce una composizione primitiva, che si fece senza dubbio ammirare per una fedele imitazione della natura.

Queste pitture ci danno anche cognizione degli abbigliamenti dei tempi, e delle differenti maniere di accomodarli. Noi possiamo distin-

guervi la scelta dei colori appropriati a ciaschedun personaggio. Essi sono applicati con poca arte dal copista, ma deve presumersi, che egli ne abbia fedelmente mantenuta la specie; sono il verde, l'azzurro, il rosso, mescolati di giallo, e di alcune tinte cenerine, i capelli degli uomini son neri, e quelli delle donne più generalmente biondi.

Vi si ritrovano nello stesso tempo le traccie di molti antichi usi, alcuni dei quali si sono perpetuati fino ai nostri giorni come quello del fazzoletto da collo, *sudarium*, che portano ancora a Roma i servitori, e le altre persone da fatica.

Dietro queste osservazioni non è egli permesso di pensare, che il manoscritto originale, ed autografo di Terenzio, di cui sono state fatte tante copie, era stato ornato di figure per ordine di Cajo Terenzio, fratello del padron di Terenzio? Questo romano, aveva fatto, secondo Plinio, eseguire molte opere di pittura verso l'anno 180 avanti Gesù Cristo.

Tav. XXXVII XXXVIII.
Miniature di un pontificale latino della biblioteca della Minerva di Roma.
Sec. IX.

Questo dubbio sull'esistenza di un originale antico, di cui il manoscritto di Terenzio ci sembra essere una copia, non è possibile disgraziatamente di provarlo riguardo alle pitture incise sulle tre seguenti tavole. Nell'epoca in cui esse sono state eseguite, l'Arte abbandonata a

se stessa, manifesta la sua decadenza con segni, che non lasciano veruna incertezza.

Quelle delle due prime ornano un pontificale, che sembra aver servito all'uso di Landolfo inalzato alla sede vescovile di Capua nel nono secolo. Esse rappresentano le ceremonie delle ordinazioni da farsi dai vescovi. I soggetti sono distribuiti in 12 quadri, come si vedono sulla tavola XXXVII. Al disotto di ciascun quadro leggesi un passo del manoscritto indicante l'oggetto della ceremonia, espresso d'altronde assai chiaramente per mezzo della composizione, che non è mal concepita. Il vescovo personaggio principale, si fa distinguere per il suo acconciamento, per i suoi abiti pontificali, e soprattutto per un portamento più nobile. I gruppi degli assistenti, e quelli dei cherici, che sono stati ordinati occupano il posto conveniente; l'umiltà di questi ultimi è pronunziata fino all'eccesso ad eccezione, che nel quadro da me segnato di N°. 12.

Per dare una più giusta idea di ciò che appartiene al disegno ho fatto incidere un calco di questo ultimo quadro, come anche di una parte del quarto sulla tavola XXXVIII; è facile di riconoscervi, che le figure sono corte e pesanti, e che i tratti del volto sono uniformi, e senza espressione. L'insieme solo è assai vero per la naturalezza e la semplicità delle posizio-

ni; merito, che non indugerà molto a sparire, e che è già infinitamente minore nella tavola seguente.

Tav. XXXIX. Miniature di un altro manoscritto latino della biblioteca della Minerva. Sec. IX.

Essa rappresenta la ceremonia del battesimo per immersione, dietro una pittura di un altro manoscritto, che contiene le preghiere in uso per la benedizione dei fonti battesimali, e dell'acqua santa. La tavola LXIII *dell' Architettura*, nella quale ho riuniti i principali battisteri cristiani, racchiude ciò, che è relativo a questi monumenti tanto nella forma della vasca, quanto negli altri ecclesiastici riti.

I quattro fiumi del Paradiso rammentati nelle ceremonie della benedizione dell' acqua, sono qui molto grossolanamente rappresentati sotto il N. 2.

Il genere di pittura, o di miniatura è presso a poco lo stesso in questi due manoscritti, e sembra dello stesso tempo. I colori sono l' azzurro, il verde, il rosso alternativamente chiaro, oscuro, ed alcune tinte gialle. I vestimenti dei personaggi tutti ecclesiastici, restano bianchi, giacchè non sono indicati, che da un semplice contorno sopra il fondo bianco sudicio della pergamena. Le stole, i manipoli, e le mitre son messe a oro.

Ma le figure della tavola XXXIX ancora più scorrette nel disegno di quelle del manoscritto

precedente, non meritano più alcuna attenzione, nè nelle loro attitudini totalmente significanti, nè nelle forme, e l'espression delle teste tutte diritte, senza movimento, o in movimento falso. Quelle che rappresentano le onde del mare, o dei fiumi personificati, aggiungono a tanti difetti il ridicolo.

In cotal modo nella scuola latina la Pittura si avanzava rapidamente verso la barbarie, nella quale noi la vedremo ben presso interamente sommersa.

Tav. XL. Frontespizio della Bibbia di san Paolo fuori delle mura di Roma, manoscritto latino. Sec. IX.

La penuria di manoscritti latini ornati di pitture, che provasi pel corso del sesto, e settimo secolo, o almeno il poco successo delle ricerche, che io ho fatte per riempire questa lacuna, mi obbliga di passare immediatamente a quelle di un manoscritto, che data al più dalla fine dell' ottavo secolo, ó dal principio del nono.

Nell' ordine dei benefizj, che le lettere, e la religione ricevettero da Carlomagno, bisogna contar la premura, con cui rimesse in vigore gli studj ecclesiastici. Questo principe esigeva a questo effetto, che i cherici non solamente fossero versati nella cognizione della lingua greca e latina egualmente che in quelle dei libri santi, ma ancora, che essi si esercitassero nell' arte della calligrafia per essere in stato di

trascrivere questi libri in bei caratteri, e di ornarli di pitture; da ciò vennegli il titolo di *studiosus in arte librorum*, che gli dettero i suoi contemporanei.

Il suo esempio su questo punto come su molti altri non ebbe che poca o punta influenza sullo spirito dei suoi figli (1); ma il suo nipote Carlo il Calvo seguendolo con applicazione, favorì lo studio, la trascrizione e l'abbellimento dei manoscritti. La posterità ha la pro-

(1) Questo monarca ebbe il merito di arricchire la repubblica delle Lettere di libri magnificamente condizionati. I secoli, che l'hanno seguito ce ne hanno conservati molti, che fanno ancora l'ammirazione de' curiosi. Di questo numero sono molte bibbie, che egli fece copiare, e delle quali alcune sussistono anche oggidì in Francia, in Italia e in Germania. Noi non ripeteremo ciò che abbiam detto altrove del bel libro dei Vangeli, che egli fece scrivere in lettere d'oro per la chiesa di san Dionigi, d'onde passò per la liberalità dell'imperatore Arnolfo all'Abbazia di sant'Emmerano di Ratisbona, che lo conserva come un preziosissimo monumento.

Carlo ne fece trascrivere un'altro di una bellezza presso a poco eguale, per il monastero di Fleury.

Ma nulla è in questo genere da paragonarsi al libro di preghiere, che questo principe fece eseguire per suo proprio uso, e di cui noi abbiamo già fatta la descrizione in un'altro luogo. Noi aggiungeremo solamente, che questo raro monumento, essendo stato ritirato dal saccheggio dell'Abbazia di Frawenmunster in Svizzera, per le cure di Feliciano, vescovo di Scalen, questo prelato lo fece stampare a Ingolstad, e lo dedicò a Massimiliano duca di Baviera.

va dello zelo e del gusto manifestati da questi due principi, negli omaggi, che hanno reso loro, gli ecclesiastici del loro tempo, offrendo ad essi i più bei libri, che l'arte della calligrafia potesse allora produrre, e principalmente nel corso dei viaggi, nei quali occupavansi della felicità dell'Italia. Questi lavori sono tanto bene eseguiti, che i nostri anche presentemente giungerebbero difficilmente a eguagliarli in tutte le parti.

Sul frontespizio di alcuni dei più magnifici di questi manoscritti, trovasi l'immagine di quello fra questi principi, al quale essi stati son dedicati. Molti di questi ritratti sono stati incisi in appoggio di dotte dissertazioni, alle quali avevano dato luogo, ma gli autori sono stati poco d'accordo fra loro, per sapere se dovevansi attribuire all'avo, o al nipote. L'indecisione è grande principalmente rapporto al frontespizio della bibbia del monastero dei religiosi Benedettini di S. Paolo fuori delle mura di Roma, che noi diamo qui sulla tavola XL, di cui non si sa troppo di quale imperatore presenti il ritratto; o piuttosto si ondeggia fra Carlo magno, e Carlo il Calvo. Checchè ne sia, questo manoscritto, di cui Montfaucon avrebbe detto: *Ingentis molis, pulchritudine, et elegantia nulli cedit, vere augustam praefert magnificentiam*, è in fatti di tutte le produzioni di questo

genere la più maravigliosa sia per la bellezza dei caratteri, sia per la ricchezza dell' insieme. Lo stato di freschezza in cui si è mantenuto è sorprendente. Disgraziatamente lo stile, e l'esecuzione delle pitture delle quali è ornato, non potevano corrispondere alle belle forme della scrittura; a questo riguardo il suo solo merito è quello di darci un notabilissimo esempio dello stato in cui l'Arte trovavasi fra i Latini verso la fine dell' ottavo secolo, e il cominciamento del nono. Se se ne paragonano le pitture con quelle del Virgilio del Vaticano eseguite nel quinto secolo, si giudicherà delle perdite, che questa branca delle umane cognizioni aveva sofferte nell' intervallo di trecento anni.

Tav. XLI, e XLII. Miniature della Bibbia di san Paolo ridotte al quarto. Sec. IX.

Non si può infatti considerare un momento le tavole XLI e XLII, che presentano in piccolo l'insieme delle miniature di questo manoscritto, senza esser colpiti dalla confusione, che regna nelle composizioni; essa è tale, che interdice, per così dire, all' occhio, ed allo spirito, ogni mezzo di riconoscer anche la storia, che l'artefice ha voluta rappresentare. Una sola pratica, che sembra abituale, tempera un poco questo difetto, ed è che la figura principale è quasi sempre collocata nel mezzo del quadro, ma tutte le altre la seguono tanto vicino, ed in un ordine così monotono, che ne distruggono l'ef-

fetto. Le teste principalmente, poco variate nelle loro forme, e senza movimento, sembrano altrettanti capitelli sopra una fila di colonne; malgrado la diversità delle distanze, una mancanza assoluta di degradazione le rende tutte eguali.

Tav. XLIII e XLIV.
Particolarità delle miniature della bibbia di S. Paolo calcate sugli originali
Sec. IX.

La decadenza dell' Arte è ancor più sensibile nel disegno, che ne è la parte fondamentale. La proporzione delle figure è in generale sopportabile, ma la dimenticanza dei principj vi è assoluta, e l' ignoranza delle forme eccessiva; ciò che dimostrano ad un semplice colpo d'occhio le tavole XLIII e XLIV fedelmente calcate sugli originali. Lo stile delle figure nude è grossolanamente ributtante. Non si conosce più in esse Adamo, il più bello fra gli uomini, nè Eva la più bella fra le donne;

> Adam the goodliest man of men since born
> His sons, the fairest of her daughters Eve.
> (*Parad. lost.* iv. 323.)

Eva al contrario sembra qui la più ributtante fra le creature; i tratti del suo volto sono spaventevoli, tutte le sue membra difformi; appena i principali contorni, per mancanza di rapporti fra essi, e di accordo con le parti interne, annunziano dei corpi umani. Le linee rientrano, quando dovrebbero sporgere, e si rialzano quando esser dovrebber rientranti. I muscoli

son mal collocati, le ossa contorte, le braccia, e le gambe slogate, e le attaccature delle membra o false, o mal espresse.

Se l'ignoranza del disegno non producesse, che la nullità d'azione dei personaggi, ne sarebbe il dispiacere minore; ma sarà facile di convincersi coll'ispezione delle incisioni, che l'immagine è dappertutto contraria alla natura, alle sue forme; alla sua intenzione, mostruosa infine, e che ne risultano delle espressioni ridicole. Tale è fra le altre quella del messaggiero di Oloferne, tavola XLIII. N°. 3, allorachè egli invita Giuditta a rendersi con lui presso il di lui padrone; *non vereatur bona puella introire ad dominum meum*; ed allorchè egli gliela presenta. Vi si osservano delle smorfie, ed un'ignobile buffoneria; sono grossolane caricature d'una triviale espressione.

L'ignoranza, che si mostra nell'infanzia dell'Arte in dei tratti informi ed insignificanti, è più sopportabile di questa assurda esagerazione, che la sfigura nella sua vecchiezza.

Non è già che l'autore delle pitture di questo libro manchi d'idee; egli ne hà anzi delle ingegnose, e tali se ne riconoscono in molti quadri; alcune spiegano il fatto al primo colpo d'occhio, col movimento generale; ma esaminandone le particolarità, non vi si trova più

nè verità, nè naturalezza (1). Ne sia prova il quadro dell'ascensione di Gesù Cristo in questa medesima tavola N°. 4. Il Salvatore degli uomini dopo avere ubbidito, per riscattargli dalla schiavitù, alla benefica volontà del creatore, risale verso di lui. Dio padre gl la mano a traverso le nubi; gli angeli per accompagnarlo nella sua ascension guono: *duo viri juxta illos in vestibu* uno di essi dice agli apostoli: Egli no fra voi; l'altro alla Vergine: Egli più appartiene.

Questa composizione offre l'immagi azione completa; il pensiero ne è r giusto; Ma di quali più convenienti for avrebbero saputo rivestirlo Raffaello, o sin, se essi avessero dovuto dipingerlo? no invece di esser rappresentato per n una mano senza braccio, sarebbesi m mente assiso sopra nubi folgoreggiant *lux*, circondato dalla corte celeste, *sa militia*, sarebbesi, dico, avanzato vers figlio, ed il Cristo già quasi intierame gliato di ogni apparenza mortale, si inalzato con dignità verso il soggior

(1) Si possono consultare nel sommario de tav. XLIII. le riflessioni, che ci hanno sugge altre pitture di questo manoscritto; esse servira pletare l'idea, che ce ne debbiam fare.

gloria. Incaricati di consolare i mortali, i messaggeri del cielo, che l'accompagnano, indirizzandosi all'afflitta madre, ai discepoli contristati, lungi da esprimersi con gesti, che partecipano della derisione, avrebbero annunziata la protezione divina con dei segni, e con un'azione conforme alla loro essenza celeste. Ecco ciò, che questi grandi maestri avrebbero eseguito, molto meglio senza dubbio, che io non posso dirlo. Quali sarebbero stati i loro mezzi? Il primo di tutto sarebbe stato la scienza del disegno, scienza, che dopo aver abituato l'occhio a distinguere le forme, che danno a ciascun personaggio il suo carattere, la sua azione, ed anche il suo pensiero, insegna alla mano a rappresentarli con dei tratti esatti, animati, tali finalmente, che facciano conoscere in una immagine materiale l'impressione del sentimento, ciò che è il capo d'opera dell'Arte. E imitando simultaneamente le operazioni dell'anima, e le azioni del corpo, che essa stessa partecipa dell'unione di queste due nature.

O voi dunque, giovani artisti, a cui la natura ha compartito ciò che voi chiamate spirito; e voi più felici ancora che la sua beneficenza ha dotati d'una immaginazione poetica, di un cuore sensibile, permettete ch'io ve lo ripeta, studiate tutti i giorni, studiate incessantemente il disegno, la parte fondamentale de' vostri lavori;

abbandonatevi a questo studio sino al fine della vostra vita. Trovo a Roma nella tradizione, e nei monumenti cento prove, che attestano, che Niccola Poussin mio immortale compatriotta ha disegnato degli studj sia sopra il naturale, sia dietro l'antico, fino ai suoi ultimi momenti; penoso lavoro, raramente quello di una testa irraggiante di gloria, e coperta di bianchi capelli.

Altre particolarità facili a conoscersi nell'esame delle pitture del manoscritto di cui si tratta, provano anche, che ciò che mancava agli artisti dei primi secoli della decadenza, era una saggia esecuzione; dico saggia nei suoi rapporti con l'espressione del sentimento, e col generale andamento del colorito: perchè tutto ciò che appartiene al meccanismo dell'esecuzione, all'uso parziale e locale dei colori, co' quali essi miniavano ciascun'oggetto, essi lo possedevano ad un punto difficile ad uguagliarsi; ma a spese però dell' effetto e dell'armonia. Essi ignoravano il vero artificio del colorito; nulla di midolloso nei fondi; nessun impasto, nessuna degradazione; neppure la minima idea di chiaro oscuro, e di accordo generale. Ciaschedun colore brilla isolatamente; i panneggiamenti dei santi e dei re, d'altronde assai largamente disposti, sono di un bell'azzurro celeste, o di un verde cenerino, seminato da particelle d'oro. In quelli dei personaggi di un ordine

inferiore, delle persone del popolo, dei soldati, vedesi dominare il rosso, o il color marrone, fatto risaltare da un bianco duro e crudo. Le carni son preparate sopra una mano rossastra, interrotta da tinte color di mattone forti e taglienti, ed in qualche modo racchiuse in neri e grossi contorni.

La tavola XLV è destinata a dare, per quanto un' incisione può farlo, una prova del talento meccanico del quale ho parlato finora. La prima parte N°. 1, fa conoscere, meno che per i colori, tutta la magnificenza, o almeno la moltiplicità dei lavori impiegati dai calligrafi, per ornare le majuscole, ed anche molte lettere iniziali di ciascun libro. Sopra la tinta porporina d' una freschezza maravigliosa, e seminata di fiori in oro, o in colori, dei quali il foglio della membrana è coperto, i contorni delle lettere son segnati a doppio, o triplice tratto; il mezzo presenta un fondo punteggiato d'oro, ed arricchito di diverse intrecciature. Le altre lettere partecipano di questi generi di ornamenti secondo le loro proporzioni.

Tav. XLV. Lettere majuscole, ed altri ornamenti della bibbia di s. Paolo Sec. IX.

La seconda parte di questa tavola presenta sotto il N°. 2 settanta esempj scelti fra gli ornamenti del medesimo manoscritto, dei quali il numero è immenso, e variatissimo. Molti non sembrerebbero inferiori al miglior gusto; molti

son migliori di quelli, coi quali, anche ai nostri giorni, gli stampatori credono di ornare le loro edizioni di lusso.

Terminerò le mie osservazioni rapporto a questo monumento, richiamando l'attenzione sopra il quadro inciso nella tavola XL. Esso forma il frontespizio del manoscritto, e ne racchiude nello stesso tempo la dedica. Noi rivediamo l'immagine del principe, che l'ordinò, o al quale dovette essere presentato. La straordinaria grandezza del formato, la finezza della pergamena, la perfezione della scrittura, la moltitudine dei quadri, l'eccessiva ricchezza degli ornamenti, tutto annunzia una spesa da regi. Ora sappiamo, che i padroni del mondo dopo Costantino avevano l'uso di provar così la loro venerazione per i libri santi. La composizione di questo quadro ci mostra d'altronde un principe, che il suo abbigliamento simile a quello, che si ritrova sopra molti altri manoscritti latini, fa riconoscere per un imperator di Occidente. Finalmente il monogramma segnato sul globo, ch'egli porta in mano, sembra formare il nome di *Carolus* Carlo; per conseguenza la scelta non può portarsi, che sopra Carlomagno, o sopra Carlo il Calvo. Non scuopresi veruna più precisa indicazione nei versi posti nel basso del quadro; ma tutto ciò che essi racchiudono, egualmente che le figure, che accompagnano

quelle dell' imperatore, e che sono le virtù personificate, una principessa, ed alcuni scudieri, convengono egualmente all' uno ed all' altro. I ritratti di questi principi, che si crede di possedere sopra le monete, sono troppo poco autentici, o troppo poco fedeli, per servire di punti di paragone; io ho cercato di offrirne altri nei caratteri tratti da diversi manoscritti dello stesso tempo, che ho riuniti al disotto di questa figura, l' indicazione particolarizzata dei quali trovasi nel sommario esplicativo di questa tavola.

Aggiungerò finalmente sopra questo importante lavoro, che esso sembra essere stato eseguito non da uno scrittore calligrafo, ma da un pittore scelto probabilmente fra quelli, che erano al suo tempo riguardati come i più abili. Esso deve, in mancanza di quadri del gran genere servirci di *specimen*, o di esempio dello stato in cui trovavasi l' Arte alla fine dell' ottavo secolo, o durante il nono, non presso i popoli oltramontani, troppo lontani da questa maniera, per quanto poco stimabile possa essere, ma in Italia, e fra i latini, ai quali solo è permesso di attribuirla.

Il gusto decadde ancor davvantaggio presso questi medesimi popoli. Noi troveremo in produzioni di differenti generi, e che loro indubitatamente appartengono, la dolorosa prova di

una decadenza sempre crescente da questa epoca fino a quella del rinnovamento.

Io ho creduto di dover collocar qui queste particolarizzate osservazioni sopra le differenti parti dell' arte, ed estenderle ancora nel sommario esplicativo delle sei tavole relative a questo articolo, perciocchè i manoscritti, che per l'avanti serviranno alla continuazione di questa storia, non offriranno in verun modo pitture tanto quanto queste proprie a render sensibile il vero stato dell' Arte relativamente all' epoca a cui esse appartengono. Io ho pensato d' altronde, che potendo questo approfondato esame servir di guida ai lettori, che vorrebbero tentarne dei simili, mi dispenserebbe per in seguito da molte ripetizioni.

Tav. XLVI. Miniature delle profezie d' Isaia; manoscritto greco. Sec. IX e X.

Noi ritroveremo negli esempj seguenti nuove prove della superiorità, che i Greci conservarono sempre sopra i Latini, nel seno stesso della decadenza, ed in tutte le sue epoche. Ciò, che ci viene specialmente provato dalla tavola XLVI, in cui sono incise le pitture di un manoscritto greco della biblioteca Vaticana, che contiene gli scritti d' Isaia con alcuni commenti.

Il quadro N°. 1 che io ho fatto incidere in grande, è presso a poco simile a quello, che Montfaucon ha pubblicato nella sua Paleogra-

sia pag. 13, e che egli ha tratto da un manoscritto della biblioteca reale di Parigi. Questo autore lo pone giustamente fra gli esempj, che egli riporta dell'amor costante dei Greci per ciò che egli chiama *Prosopopea*.

Questa composizione mi sembra esprimere molto ingegnosamente la perseveranza del profeta, mostrando, che egli prega, e si abbandona alle sue ispirazioni ogni giorno dalla sera fino alla mattina senza interruzione. La notte rappresentata da una donna estingue la face del giorno; un fanciullo, che rappresenta il genio del mattino, la riaccende. Un velo sparso di stelle circonda la testa della notte; le sembianze del suo volto, egualmente che il di lei portamento esprimono la malinconia, che generano le ombre, nel mentre che il fanciullo annunzia al contrario colla sua mossa la letizia del momento, in cui comparisce.

Il profeta è animato dai sentimenti di rispetto, e di obbedienza che egli deve all'Essere supremo, designato da una mano, che esce dai cieli; che in questo modo i primi pittori cristiani, o per reverenza, o a cagione della difficoltà, che essi trovavano per rappresentare in una forma corporale degna di lui questo divino essere, avevano il costume d'indicare la sua presenza.

Le teste dei quattro Padri della Chiesa probabilmente autori del commentario, che vedonsi incise sotto il N°. 3 offrono un carattere venerabile. Esse sono calcate sopra quelle, che si vedono in piccolo sopra il quadro ridotto N°. 2.

Nel quadro N°. 1 egualmente ridotto, e rappresentante il martirio d' Isaia, è da osservarsi l' attenzione crudele, colla quale i due carnefici si occupano del loro orribil lavoro, e la nobile attitudine del santo in mezzo ai suoi patimenti.

Un pennello facile e largo ha segnate le figure di questi tre quadri, sopra un fondo di oro. L' esecuzione ne è accurata; ne è piacevole il colorito per l'uso di colori leggieri, fatti risaltare col bianco con sufficiente gusto ed intelligenza.

Non si può dir egualmente bene del disegno; esso è poco corretto, soprattutto nella specie di Genio che designa il Crepuscolo, figura nella quale non trovansi nè proporzioni, nè articolazioni.

In cotal modo mentre la composizione, mentre le forme principali delle figure, quelle del panneggiamento, ed anche il colorito, possono anc[illegible]
del
È di

Tav. XLVII. Miniature tratte da diversi manoscritti greci, e latini. dal X al XI Sec.

Affinchè queste perdite si presentino ai nostri occhi in una maniera più sensibile, nella scuola greca e nella latina insieme, nel passare dal secolo decimo all'undecimo, io ne ho riuniti sulla tavola XLVII molti esempj, tolti da ciascheduna delle due scuole.

Sono incise nella parte superiore alcune immagini tratte da due manoscritti latini del decimo secolo. Le posizioni e le espressioni dei principi, che sembrano discorrere, non hanno nulla di felice, come pure il disegno del nudo. I panneggiamenti non hanno altro merito, che quello di mostrarci le costumanze di quel tempo. Tutte queste parti dell'Arte si degradarono nondimeno ancor d'avvantaggio, così come noi lo vedremo nelle pitture latine dei due secoli susseguenti.

Le pitture della scuola greca, che si vedono nella parte inferiore della tavola, conservano la specie di superiorità, che ha sempre distinta questa scuola.

Una composizione ragionevole, N°. 6, rappresenta la riunione degli Apostoli, che aspettano la venuta dello Spirito Santo.

Un'altra, N°. 4, ci mostra l'imperator Basilio II celebre nel decimo secolo per le sue vittorie, in atto di ricevere la benedizione del cielo, e gli omaggi della terra. La sua figura

in piede incisa in grande, N°. 5, non manca di certa sebbene alquanto barbara maestà.

Le due figure di evangelisti, N°. 7 e 8, e principalmente quella di san Matteo dipinta sopra un fondo d'oro, son disegnate quanto al panneggiamento ed anche al gusto, con una correzione, potrebbesi dire con una certa finezza, che non si è più ritrovata dopo questo momento finchè durò la decadenza.

Tav. XLVIII. Operazioni di Chirurgia; miniature tratte da un manoscritto greco. Sec. XI.

Malgrado il mio desiderio di condur così il lettore passo a passo nella via, in cui l'Arte sempre più si precipita, io ho spesso occasione di lamentarmi, che i monumenti non mi si offrono in una serie sufficientemente graduata. Spesso le gradazioni restano confuse per l'interposizione di pezzi di uno stile superiore, ovvero inferiore all'epoca, a cui essi sono applicati.

Questi inconvenienti hanno la loro sorgente in molte circostanze, che prego il lettore a non perder di vista percorrendo quest' opera.

Le pitture dei manoscritti sono, come ho detto, dovute a due specie di artefici, ai pittori di professione, ed ai calligrafi, che s'impacciavano nella pittura. Si comprende qual differenza doveva essere fra i lavori degli uni, e quelli degli altri, e si comprende egualmente quanto possono essere stati diversi i talenti fra gli artisti del medesimo paese, e dello stesso

tempo. *Nullò unquam tempore desiderati sunt periti atque imperiti artifices*, ha detto Muratori, parlando delle differenze, che si osservano nei caratteri delle iscrizioni antiche, sebbene di una medesima epoca; ed il dotto autore dell'opera, che porta per titolo *Atti, e monumenti dei fratelli Arvali*, appoggia queste osservazioni con molte altre simili, nel *Proemio* di questo tesoro di erudizione pag. 36. A più forte ragione debbono esistere delle differenze fra lo stile degli artefici della capitale di un regno capo luogo della scuola, e quello dei maestri, che abitano nelle provincie, e che formano scuole che posson chiamarsi secondarie (1).

(1) Si possono classare fra le opere, che io suppongo appartenenti a scuole secondarie, alcuni manoscritti eseguiti in lingue, o con caratteri poco comuni, ed impiegati solamente in qualche paese particolare. Tale è il manoscritto in lingua siriaca, scritto dal calligrafo Rabula, e di cui abbiamo vedute le pitture sulla tavola XXVII. Potrebbe anch' essere, che lo scrittore fosse egualmente l'autore delle pitture. Ciò che autorizzerebbe a crederlo, ed a pensare, che esiste una scuola nel paese, in cui fu eseguito questo manoscritto, è una notizia, che io ho attinta alla pag. 18 del catalogo dei manoscritti orientali della biblioteca medicea di Firenze, redatto dall' Abate Assemani.

Isaiae, quem monasterii Sancti Joannis Cuzbandu in Cypri insula Petrus Maronitarum patriarcha Antiochenus, anno 1121, abbatem constituit, summam in scribendo et minio picturando excellentiam laudat Steph. Aldoensis in suis annalibus Maroniticis; quod sane probat ex codice homeliarum Sancti Jacobi Sarugensis, ubi

Bisogna riconoscere anche altre differenze, che nascono dal soggetto, dal genere del lavoro, ed anche dagl' istromenti.

La mancanza di correzione nel disegno, il difetto di verità, o di accordo nel colorito, colpiscono al primo aspetto, allorchè si tratta di figure di una ordinaria proporzione; ma se le

eodem Isaia, caractere chaldaico, Estranghelo exarato, in archiviis monasterii Kannubinensis optime conservato.

Ecco un religioso in Siria calligrafo e pittore nello stesso tempo.

Si conoscono molti manoscritti in lingua arabica ornati di pitture, e molti sembrano essere stati intieramente eseguiti dalla mano dei calligrafi. Assemani ne ha citati molti (pag. 72) come i seguenti:

Evangelium infantiae D. N. J. C. *arabicum*, *Imagini-*

proporzioni sono molto più piccole, se esse sono principalmente così impiccolite, che i loro contorni divengano poco sensibili, egli è allora molto più facile di farsi perdonare i loro difetti, ed anche di lusingar l'occhio, effetto intieramente materiale, da cui ei si difende generalmente a fatica.

È per aver trascurate queste e molte altre considerazioni, che si potrebbero aggiungere, che nell' esame dei monumenti dell'Arte alcune persone, che non se le sono rendute abbastanza familiari con l'osservazione, e meno ancor colla pratica, sono cadute in dei falsi giudizj, o si sono abbandonate ad esagerati lamenti.

Noi abbiamo già fatte osservazioni dello stesso genere a proposito dello stile e del meccanismo delle medaglie nella storia della decadenza della Scultura pag. 331. Not. 1.

Quanto a ciò che concerne la pittura dei manoscritti, le quattro tavole, che noi ora esamineremo, e che io adopro per l'undecimo e duodecimo secoli, son destinate a dar nuovi esempj delle differenze, che presentano le produzioni dello stesso tempo.

Le pitture incise sulla tavola XLVIII, prese in un manoscritto, che tratta della chirurgia, offrono ancor qualche cosa di grandioso nell'insieme delle teste, ma non vi è però correzione alcuna nei contorni, e nessuna particolarità

indica le forme. L'ignoranza mostrasi anche maggiormente nelle figure intiere; se ne giudicherà dai calchi, che noi ne abbiamo presi sugli originali.

Se vi è qualche verità nell'immagine del disgraziato sottoposto ad una dolorosa operazione, l'espressione ne è grossolana. Quelle delle femmine, il pudor delle quali mostrasi spaventato, non hanno quell'interesse, che il pittore avrebbe potuto far nascere da una simile situazione, e che avrebbe potuto ispirarci con delle forme meno dispiacenti.

Tav. XLIX. Discorsi di s. Efrem; Omelie di s. Gregorio Nazianzeno, macchine militari: manoscritti greci.

Sec. XI.

Le figure di sant'Efrem e di san Gregorio Nazianzeno, che si vedono assisi scrivendo sulle loro ginocchia nella tav. XLIX, non offrono più nella fisionomia la gravità, nel portamento, e nei panneggiamenti la dignità, che noi abbiamo osservati sopra altre figure di Padri greci. La maniera è quella, che noi designeremo in un'altro luogo coll'espressione di *tratteggiare*, o dipingere a tratti (tavola CVI.)

Le attitudini delle figure dei lavoranti e dei soldati rappresentati nel basso della tavola, che noi prendiamo in prestito da un manoscritto relativo agli esercizj militari, hanno una certa verità; ma sono mal disegnate, mal dipinte, e senza veruna degradazione. Appena le carni differiscono nell'esecuzione dai panneggiamen-

ti, e dagl' istromenti; si può supporre, che i contorni siano stati tracciati da un pittore, e le parti interne ripiene da un calligrafo.

La data di questi manoscritti gli colloca al principio dell' undecimo secolo egualmente che quello che tratta delle operazioni chirurgiche.

Tav. L. e LI. Sermoni per la festa della Vergine manoscritto greco. Sec. XII.

Le pitture delle tavole L, e LI sembrano appartenere al duodecimo, o alla fine dell' undecimo secolo. Esse trovansi in un bel manoscritto, che contiene alcuni sermoni, o discorsi in lode della madre di Dio.

La seconda di queste tavole presenta un quadro intiero calcato sopra l' originale, il cui fondo è in oro; vi si vede anche un grande ornato, e molte figure raccolte su differenti pagine.

La prima tavola contiene dodici quadri, ridotti di più della metà. La moltiplicità degli oggetti riuniti senza riguardo per l' unità dei luoghi, dei tempi, ed anche dei fatti, getta qualche oscurità nelle composizioni. Le invenzioni del pittore vicendevolmente storiche, o allegoriche, relative alla missione della Vergine, alla sua nascita, ed a diversi fatti della sua vita, sono associate le une alle altre, senza che le epoche differenti, alle quali esse si riferiscono, siano state contate per nulla.

Trovansi in uno dei quadri una piacevol veduta del giardino di Eden, una conversazione

dei nostri primi padri, e nello stesso tempo i sacrifizj di Abele, di Caino e di Abramo. Altre pitture rammentano le diverse salutazioni angeliche, ed il ritorno di Gabriello nelle regioni celesti per rendervi conto della sua missione.

Qualche volta il soggetto di un quadro è separato in due parti; qualche volta pure due differenti soggetti sono dipinti l'uno accanto all'altro senza veruna separazione. Questo genere di sbagli moltiplicavasi sempre più a misura, che la decadenza faceva nuovi progressi.

Ma non ostante questi difetti, i quadri, che noi diamo qui son superiori quanto all'esecuzione a quelli delle tavole XLVIII, e XLIX, sebbene posteriori a questi ultimi di quasi un secolo. Questa specie di merito, che piacevolmente lusinga l'occhio, non deriva da una real correzione del disegno, ma dalla leggerezza dei contorni. I colori, grossolanamente impiegati non corrispondono ad una tal leggerezza, ma questa ritrovasi nell'incisione, che è stata eseguita con una punta di un estrema finezza.

Ho adoperati questi monumenti come un esempio di questa perfezione ingannatrice; essi servono di appoggio alle riflessioni, col ho cominciato il presente articolo.

Tav. LII. …iature tratte …e opere di S. …vanni Clima-…, manoscritto greco. dal XI. al XII. Sec.

Ritrovo questo carattere ancor più … nella tavola LII incisa dietro le pittur…

manoscritto delle opere di san Giovanni Climaco, posteriore al precedente, e dipinto circa il duodecimo secolo.

Le piccole figure di questi quadri calcate sugli originali sono, come si vedé di una molto più piccola proporzione di quelle della tavola LI. I contorni sono ancor più leggieri; i movimenti, sebbene un poco straordinarj, conservano qualche verità; essi hanno anche una certa grazia; il colore non manca di vivacità. Nel suo tutto è questo un lavoro minutamente ricercato, e che merita perfettamente il nome di miniatura.

La punta netta e viva dell'incisore lo ha reso con una finezza notabilissima; e sebbene il disegno non abbia nulla di dotto, sebbene non si riconosca veruna articolazione sotto le pieghe dei panneggiamenti, sebbene non si possa distinguere verun muscolo, è nulladimeno difficile di difendersi dal piacere, che fa provare un' abilità, una facilità di esecuzione tanto poco comune.

Questa leggerezza del disegno spiega l'effetto, che quest' opera produce sopra il nostro spirito, e ci mostra nello stesso tempo, perchè essa è riuscita tanto bene nell' incisione. Un tal merito, che non appartiene che a una porzione del lavoro, c' induce in errore sul tutto, e si crederebbe dover classare questa pittura ad un

epoca molto anteriore alle precedenti, mentre che essa è realmente posteriore, secondo le indicazioni, che somministra il carattere della scrittura, e conformemente alla prova, che risulta dal tempo in cui viveva l'autore del manoscritto.

San Giovanni Climaco ha per oggetto nella sua opera l'istruzione e l'incoraggimento delle persone, che si danno alla vita ascetica. Raccomanda l'odio di tutti i vizj, la pratica di tutte le virtù, l'uso delle mortificazioni le più austere; ciascun tratto di devozione, o di pietà forma nella sua mistica concezione uno dei gradini di una scala, che conduce al cielo.

Il pittore, di un'immaginazione orientale non meno ardente di quella del santo, lo ha servito perfettamente con una moltitudine d'immagini e di simboli bizzarri. Se ne riconoscerà una parte, se si esaminino le incisioni senza dimenticar l'intenzione dell'autore, e rammentandosi del titolo della sua opera: *Tractatus Climax scilicet scala nuncupatus*. Queste invenzioni pittoriche ravvicinate al testo presentano delle singolarità, che non son sempre senza interesse.

Consideriamo ora la scuola italiana nello stesso spazio di tempo vale a dire nell'undecimo e duodecimo secoli, e se noi la paragoniamo con la scuola greca, noi vedremo, che essa fu costantemente meno felice.

Ciascun periodo nelle arti, come nelle lettere vede adottare qualche soggetto di predilezione, sul quale si esercitano tutti gli scrittori, e tutti gli artisti con maggiore, o minor convenienza, e verità.

Tav. LIII. LIV. LV. e LVI. Miniature tratte da diversi *Exultet* manoscritti. Sec. XI. e XII.

Ho ritrovato uno di questi soggetti, sul quale molti pittori e calligrafi italiani hanno esercitata la loro immaginazione nel corso dei secoli decimo ed undecimo, e forse del duodecimo. Si vedrà negli esempj, che io riferisco come molti di questi artisti l'hanno considerato, occupandosene presso a poco verso lo stesso tempo ciascuno alla propria maniera, sia nelle stesse parti, sia nelle parti differenti, ciò che può dar qualche idea del gusto del momento, se tuttavia la parola *gusto* è la parola propria.

Questo soggetto di tante pitture è l'inno, che cantasi il sabato santo per la benedizione del cero pasquale, l'*Exultet*.

Il manoscritto di cui voglio parlare è sopra fogli di pergamena assai stretti attaccati, o piuttosto uniti l'uno a capo dell'altro con delle correggie pure di pergamena, come si vedrà nel fondo della tavola LIV. I fogli più, o meno alti secondo il numero dei quadri, di cui ciascuna parte della preghiera è adorna, formano tutti insieme un volume, vale a dire, un rotolo.

Queste immagini sono dipinte in un senso contrario a quello in cui sono scritte le parole.

Il diacono soleva, mentre cantava l'inno svolgere il lungo manoscritto dall' alto dell' ambone, o della cattedra in maniera, che la veduta delle pitture spiegava al popolo il senso delle parole, che udiva pronunziare, nel tempo medesimo, che le parole presentavansi al diacono nella lor natural posizione. Questa facilità di render sensibile il senso dei testi e dei discorsi religiosi, è uno dei vantaggi, che san Gregorio attribuiva alle pitture sacre (1); ma quest' uso medesimo serve a provare, che, se l'Arte si avanzava allora verso un eccessiva deteriorazione, non bisogna accusarne gli artefici soli, ma collocare fra le cause principali l'ignoranza, nella quale il popolo stesso era caduto. Essa era tale, che per fargli comprendere i racconti destinati alla sua istruzione, o per spiegargli gli oggetti

(1) Credo, che sia san Gregorio Nazianzeno, che ha detto: *Nam quod legentibus scriptura; hoc idiotis cernentibus praestat pictura; quia in ipsa ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt.* Da ciò ne venìva, che la composizione dei quadri doveva essere di una estrema semplicità, affinchè i soggetti fossero facilmente riconosciuti dal popolo.

Il sig de Caylus (tom. XXV de l' Acad. des Inscript. et belles-lettres pag. 182) sospetta non senza molta verosimiglianza, che i quadri per mezzo dei quali, si rendette celebre Caladete, secondo la testimonianza di Plinio *in comicis tabellis*, erano pitture, che si esponevano alla porta dei teatri collo stesso scopo di queste a fin d' annunziare il soggetto delle commedie, uso seguito ancora in Italia da qualche compagnia.

religiosi, dei quali nutrivasi la sua pietà, i ministri della chiesa erano obbligati di venire al soccorso della di lui intelligenza col doppio mezzo della scrittura e della pittura.

Non era questo un ritrovarsi, dopo molte migliaja di anni al punto, in cui i preti egiziani coll'ajuto di simili istromenti istruivano, o piuttosto ingannavano, governavano, dominavano i popoli, e i re? In un' epoca più felice il legislatore benefico di un popolo illuminato, Solone, erasi contentato di fare scrivere le sue leggi sui diversi lati di molti pezzi di legno depositati nella cittadella di Atene; là, girando al più piccolo urto sopra loro stesse, queste tavolette presentavano successivamente agli occhi dello spettatore l' intiero codice.

La tavola LIII mostra uno degli *Exultet* dei quali si tratta dietro un manoscritto delle mie collezioni. Esso è inciso tutto intiero e con una esattezza perfetta non solamente nelle immagini, ma anche nella disposizione, ora diretta, ora rovesciata delle parole. Esso è solamente disposto, a cagione delle dimensioni della stampa, su quattro colonne, delle quali si può seguir l' ordine per mezzo delle lettere, che le distinguono, e delle cifre, che ne segnano le differenti parti.

La prima colonna, segnata A dopo le prime parole dell' inno *Exultet jam angelica turba*

coelorum, scritte nella direzione ordinaria, presenta una serie di quadri rovesciati N°. 1, più o meno bene adattati alle seguenti parole: *Pro tanti regis victoria tuba insonet*, etc.

È infatti da un lato Gesù Cristo accompagnato da due angeli uscendo vittorioso dall'inferno; e dall'altro una figura con tutti gli attributi della sovranità, coronata da due angeli, in mezzo ad una truppa di cherubini, e di altri spiriti celesti, l'uno dei quali suona la tromba.

Dopo queste parole, *Gaudeat et se tantis tellus irradiata fulgoribus*, il N°. 2 presenta al disotto della figura di Gesù Cristo l'emblema della terra. È questa una donna colla testa raggiante, e che nutrisce col suo latte nello stesso tempo da una parte un cervo, e dall'altra una vacca; imitazione lontana, ma espressiva del simbolo della natura onorato anticamente in Efeso. Questa donna tiene da una mano una cornucopia, e sembra respinger coll'altra un personaggio, che è assiso, e nell'attitudine della tristezza. Il pittore per essere inteso meglio, ha scritto presso della figura della terra la parola *Tellus*, e vicino all'altra figura la parola *Caligo*.

La figura del Cristo posta al disopra, tiene i piedi su un globo. *Scabellum pedum tuorum*: immagine più grande ancora di quella del Dio d'Omero.

La colonna B contiene sotto il N°. 3 un quadro, che non è troppo mal composto. Rappresenta un Levita principale, caratterizzato dalla berretta, che cuopre la di lui testa, tenendo in mano il libro dei Vangeli. Egli è sopra un trono circondato da spiriti celesti, e da ministri degli altari di differenti ordini. Sembra parlare ai fedeli: *Adstantibus vobis, fratres carissimi;* e tutti sembrano onorare il libro santo co' loro incensi, e coi loro cantici; tutti prendono parte alle preghiere, rispondendo ai versetti, che noi vediamo racchiusi nei contorni della gran lettera ornata; *Vere quia dignum, et justum est.*

Il N°. 4 che termina questa colonna esprime un simil pensiero applicato al cero pasquale.

Il quinto quadro, che comincia la colonna C rappresenta nella prima parte Cristo vincitor dell' inferno *Christus ab infernis victor*, sotto l' immagine di un re circondato dal suo popolo, ed indirizzando al cielo le sue preghiere. Al disopra è un edifizio, che sembra una chiesa personificata per mezzo di una figura vestita come una donna sedente sul letto, e circondata da un gran numero di ceri accesi: *Illuminabitur et nox illuminatio mea.*

Si è preteso, che il N°. 6 fosse egualmente relativo alla ceremonia della benedizione del cero pasquale, giacchè vi si veggono tre figure occupate in atto di benedire. Il N°. 7 che non

lascia alcun dubbio, e rappresenta il momento in cui il cero viene acceso. Il N°. 8 mostra il fine della ceremonia; essa si termina con l'inserzione dei grani d'incenso, e coll'oblazione: *Suscipe, sancte pater*. Il nono quadro si riferisce alle parole: *De operibus apium.* Il decimo rappresenta il Salvatore uscendo dal limbo, tale quale Dante lo ha così bene dipinto

> Quando ci vidi venir un possente
> Con segno di vittoria incoronato;
> Trasseci l'ombra del primo parente,
> (Dante, *Inferno*, Cant. IV, vers. 53 - 55.)

Il N°. 11 finalmente rappresenta il calligrafo, o forse l'autore delle pitture, sacerdote chiamato Giovanni; in atto di deporre il suo lavoro in forma di rotolo ai piedi di san Pietro, che era verosimilmente il patrono titolare della chiesa, o del monastero, al cui uso quest'opera era destinata.

La scrittura unita a questo pezzo è di un carattere più grande di quella del corpo del manoscritto, e quasi simile a quella del primo quadro, ciò che mi porta a credere, che l'una e l'altra possono essere state prese sopra un'altro manoscritto, ed adattate a questo per supplire a ciò che il tempo, o la negligenza de' proprietarj potevano averne lasciato distruggere.

Una truppa di soldati dipinta al disopra di questo quadro sembra rappresentar la milizia

di Benevento . Se ne fa menzione nel di dietro del manoscritto, in una nota, che può far fissar l'epoca di questo lavoro al secolo undecimo.

Si osserverà che questo gruppo di soldati non facendo parte delle pitture destinate all'istruzione del popolo, è diretto verso l'occhio di quelli, che vogliono leggere il manoscritto, come anche la prima lettera ornata, ed il primo versetto della preghiera.

La tavola LIV riproduce il quadro inciso nella colonna C, sotto il N°. 8. Esso è calcato sopra l'originale, e per conseguenza della medesima grandezza. Vedendolo in questa proporzione, è più facile di conoscerne lo stile. Vi si sono unite alcune linee dell'*Exultet* calcate con la stessa attenzione; esse sono accompagnate dalle note musicali, sulle quali cantavansi le parole. Il tutto è disposto nella stessa maniera, che sul manoscritto, vale a dire, colla scrittura a rovescio delle pitture.

Per rendere tutti questi oggetti più sensibili, do nella tavola LV uno dei quadri di un manoscritto della biblioteca Barberini, il soggetto del quale è stato egualmente attinto nel salmo *Exultet*. Tutto annunzia, che questo manoscritto è della stessa epoca del precedente. La pittura rappresenta il luogo della scena, e tutto l'apparecchio della ceremonia. Il diacono in tonicella, e designato colla parola *Levita* è rap-

presentato in un'ambone, o cattedra della forma antica usitata nelle primitive chiese. Vi si riconosce come egli ha dovute mostrar le immagini agli assistenti, tenendo in mano il manoscritto. Si vede pure, che ei richiama l'attenzione dei fedeli sopra un versetto dell'inno, e che egli lo mostra loro dopo aver rivoltato il rotolo, nel mentre che un altro ministro offre l'omaggio dell'incenso sia alle immagini, sia alle parole sante; ed in fatti alcune delle parole, che si posson leggere portano; *In hujus igitur noctis gratia, suscipe, sancte pater, incensi hujus sacrificium*, etc.

Questo manoscritto assai mal conservato e molto incompleto racchiude altri interessanti oggetti. Le parole della preghiera son seguite da una prosa, o da un commentario sulle pitture in un idioma particolare, che ha almeno della singolarità per l'ingenuità delle spiegazioni.

Ho detto che l'*Exultet* ha esercitati molti artisti nei tempi, dei quali parliamo. Se ne conoscono molti manoscritti più, o meno completi, soprattutto nel regno di Napoli, ed anche in lingua greca. La biblioteca della Minerva di Roma possiede alcuni frammenti di una opera di questo genere composta in latino.

La tavola LVI ne offre un'immagine fedele nella sua parte principale per la pittura, le for-

me della scrittura, gli ornamenti e le note musicali; tutto nelle dimensioni medesime delle pagine del manoscritto.

Il N°. 6 di questa tavola è una pittura presa da un manoscritto del decimo secolo; rappresenta san Gregorio componendo per divina ispirazione il canto della chiesa applicato all'*Exultet* che porta il suo nome, e dettandolo ad un copista. L'abate principe dell'Abbazia di san Biagio in Germania nella selva nera l'ha posta in fronte del suo trattato *de cantu et musica sacra*.

I diversi manoscritti dell'*Exultet* hanno pure nel testo alcune varianti, delle quali lascio ai liturgisti la spiegazione. Non ne ho fatta l'osservazione se non perchè esse hanno dato luogo a delle composizioni pittoriche, che formano una discordanza col fondo del testo. Tale è il N°. 2 che rappresenta un annunziazione, e che è preso da un'altro *Exultet* manoscritto, conservato nella cattedrale di Pisa, e pubblicato nel *Theatrum Basilicae Pisanae*. Alcune delle pitture delle quali è ornato ci provano, che un tal genere di ornamenti non ha spesso verun rapporto col testo. Altre si fanno notare per la singolarità delle invenzioni. Tale è quella del N°. 4 tolta dal manoscritto Barberini. Vi si vede la figura allegorica della terra, dando nello stesso tempo il latte da una parte ad

una vitella, e dall' altra a un serpente, ciò che apparentemente significa, se supponiamo al pittore un poca di filosofia, che essa nutrisce il buono e il cattivo.

Il N°. 3 è preso fra le pitture di un'altro manoscritto dell'*Exultet* che si trova nella biblioteca del Vaticano. Queste pitture son più accurate di quelle alle quali le riunisco, e di uno stile forse superiore a quello dell' epoca, in cui le pongo. Questa circostanza, ed il cattivo stato dei frammenti, che ancora sussistono non mi hanno permesso di darle in intiero. Il soggetto di queste è un' assemblea del popolo, che si tien sotto un portico, e una parte di chiesa, la di cui architettura è assai nobile.

Il N°. 5 è relativo alle parole dell'*Exultet*, *O felix culpa*. L'immagine del primo atto importante della vita di Adamo e d' Eva tanto spesso ripetuto nelle pitture sacre di tutte l' età vi è riprodotta con alcune particolarità molto espressive, avuto riguardo alla maniera del tempo, e che non sembreranno senza grazie.

Il serpente tiene le gambe di Eva incatenate colle volute della sua coda, e le presenta colla sua bocca perfida un pomo; Eva lo prende con una mano, e con l' altra tiene un' altro pomo, che essa stessa presenta alle labbra del suo sposo. Questi l' accetta, e sostiene con una com-

piacenza, che esprime la seduzione e l'amore, il braccio, che gli dava la morte.

Il N°. 7 è un' esempio della singolarità delle parole del testo. Il soggetto è uno di quelli, che non mancan mai d'ispirare idee ridenti ai poeti e ai pittori. Rappresenta dei coltivatori, e delle api, e per un caso, che forse non merita di esser notato, questo manoscritto venne ad ornare la biblioteca di Urbano VIII Barberini, che ha delle api nell' arme della propria casa. Alle parole, che trovansi adoprate a proposito della cera nella maggior parte dei manoscritti, *Quam apis mater eduxit*; sono aggiunte le seguenti; *O vere mirabilis apis, cujus nec sexum masculi violant, foetus non quassant, nec filii destituunt castitatem, sicut sancta concepit Virgo Maria, Virgo peperit, et Virgo permansit.*

La composizione di questo quadro è piacevole. Le api vi sono rappresentate svolazzando; alcuni sciami sono arrestati nelle loro corse; i loro alveari sono dipinti colla freschezza, che Virgilio e Delille hanno posta nei loro bei versi (1). Tutti questi oggetti sono imitati con

(1) *Haec circum casiae virides, et olentia late*
Serpylla, et graviter spirantis copia thymbrae
Floreat.

Près de là que le thym leur aliment chéri,
Le muguet parfumé, le serpolet fleuri,
S' élèvent en bouquet.

una fedeltà e con una specie di grazia, che non sembrava permettere il secolo, in cui questa pittura è stata eseguita; conviene farne l' osservazione per èsser giusti (1).

Il N°. 8 preso nel manoscritto della Minerva è lo stesso del N°. 8. della colonna C della tavola LIII; è la ceremonia dell' oblazione del cero accompagnata da maggiori solennità.

Dopo aver reso conto di ciò che appartiene all' invenzione ed all' ordinanza in questo gran numero di quadri composti sopra soggetti pres-

Si riconosce anche nella composizione il desiderio d' imitare questi diversi quadri di Virgilio.

. . . . Corticibus . . . . seu cavatis
. . . . alvearia . . . .
Hinc, ubi jam emissum caveis ad sidera coeli
Nare per aestatem liquidam suspexeris agmen,
Obscu
Conte

Comm
Et su

(1) Egli
ne delle cit
to è tolta
gentiluomo
ha compost
la gentilezz
terebbe di
trettanto gu
stiche, e c

so a poco simili, e circa lo stesso tempo, io ho poche cose da dire sopra il disegno, atteso che l'esattezza scrupolosa, colla quale sono stati presi i calchi sugl' originali, ed espressi dall' incisore nelle tavole LIV, LV e LVI porge a ciascuno la facilità di paragonare queste pitture con le precedenti, e con quelle, che vengono in seguito, e di apprezzare la deteriorazione, in cui l' Arte non cessa di precipitarsi.

La testa non offre verun carattere, ma una semplicità stolida, che manca intieramente di espressione, o che degenera in una vera caricatura. Lo stesso si dica della posizione delle figure; esse sono sgarbatamente aggruppate, e quasi difformi.

I piedi, le mani, le dita, sole parti, che sian nude, non lascian vedere alcuna articolazione; ne son false le proporzioni. Una linea rossa segna i contorni, ed un punto nero rappresenta gli occhi. Se vi è qualche differenza di merito fra queste pitture, essa è in favore di quelle del Vaticano e della Minerva, nelle quali il pennello sembra un poco meno pesante.

I panneggiamenti sembrano risentirsi un poco meno del disegno del nudo, dell' eccessiva imperizia degli artisti, e dell' ignoranza dei tempi. Questo vantaggio ha la sua sorgente nell' abitudine di dipingere soggetti ecclesiastici, e nella necessità di dare ai vestimenti dei ministri

della religione l'ampiezza e la dignità, che costantemente serbarono. Ma le pieghe, sebbene assai ben disposte, non sono come pure l'estremità distinte, che per mezzo di linee dritte, e di un sol colore ordinariamente nero.

Dietro una tale esposizione è facile il supporre, che l'insieme del colorito non val molto più di quello del panneggiamento. Ciascun colore, intiero e disteso pianamente senza degradazioni, non ha altro effetto, che quello di rendere la tinta locale e cruda degli oggetti. Finalmente non è quasi, che un insipida miniatura, stesa in un modo tagliente sopra tratti indecisi più, o meno larghi. Le carni sono biancastre; vi si osservano solamente delle tinte rosse, o azzurre sui lati. Semplici tratti lineari formano i capelli, che son disposti in ricci rotondi.

Non ostante questo disastroso stato della Pittura, noi non siamo ancora arrivati all'ultimo grado della di lei decadenza. Questa divenne ancor più sensibile nelle produzioni del duodecimo secolo.

Tav. LVII.

Soggetti della vita di Gesù Cristo tratti da un manoscritto greco della biblioteca del Vaticano.

Sec. XII.

Le pitture greche della tavola LVII, il cui principal soggetto è la passione di Cristo, hanno pure quella leggerezza di forme (della sveltezza) che noi abbiamo già notata nei monumenti dell'undecimo secolo; ma i difetti della composizione, ed i vizj del disegno, che è sec-

co e tagliente, e che va ogni momento più deteriorando, rigettano questo lavoro nel duodecimo secolo.

Basta considerare l' ordinanza del quadro della transfigurazione, e le forme nude del Cristo in croce, o posto nel sepolcro, per giudicar delle perdite, che l'Arte aveva sofferte in queste due parti fondamentali. Il colorito solo conserva ancora qualche cosa di piacevole; i colori son applicati pulitamente sopra un campo di oro brunito. Il pennello ha anche un certo midolloso nelle carni, ma è più secco nel panneggiamento, che è meschino, rigido ed intirizzito. Si vede, che il brillante dell' oro ha avuto per l' artefice maggiori attrattive della degradazione dei colori. Il rosso, il giallo, il violetto e l' azzurro celeste vi dominano. I contorni delle piccole figure sono spesso segnati in nero. Niuna prospettiva nei piani come pure nei gruppi. Alcuni ornamenti in fogliami, specie di tralci moltiplicati con profusione, formano l' incorniciamento dei quadri. Il numero delle figure, degli uccelli e degli animali posti nei margini è infinito, e senza motivo..

La decadenza finalmente si avanza a passo raddoppiato.

Tav. LVIII.
Panoplia; manoscritto greco della biblioteca Vaticana.
Sec. XII.

Ci persuadiamo di questa cosa vedendo le composizioni, e il disegno delle tavole LVIII

e LIX, che sono presso a poco dello stesso tempo, vale a dire, dei primi anni del duodecimo secolo.

Il primo quadro sotto il titolo di *Panoplia*, o di *armatura totale*, contiene la difesa dei dogmi ortodossi contro le eresie, che alcuni spiriti traviati credevano di trovar negli scritti dei santi Padri. Il pittore ha in conseguenza rappresentati questi santi dottori riuniti, ed offrendo all' imperatore Alessio le loro opere. Vi ha della varietà nelle teste, che in generale ispirano la venerazione, ma l'attitudine è senza espressione, e di un' estrema monotonia. L' insignificanza di quella dell' imperatore, che è dipinta due volte, non è meno grande; In una di queste composizioni egli accetta i libri, che i santi Padri gli presentano; nell' altra egli offre a vicenda a Gesù Cristo la raccolta composta per suo ordine, e ne riceve in ricompensa della sua pietà la benedizione.

La rigidezza del panneggiamento, di cui questo principe è rivestito, accresciuta dalla ricchezza degli ornamenti, di cui è coperto, lo rende anche peggiore degli abiti pontificali dei Padri. Quello del Cristo è meglio disposto. La posizione di questa figura è assai nobile ma non vi si riconosce punto l' espressione di bontà, che deve costantemente caratterizzarla.

Tav. LIX.
Miniature di un evangeliario greco della biblioteca Vaticana.
Sec. XII.

La tavola LIX contiene un maggior numero di composizioni. Vi si osserverà, che l'autore non mancava nè d'immaginazione, nè di fecondità; ma egli non sapea sottomettere le sue idee alle prime regole dell'arte, che egli viola continuamente con un'urtante riunione di azioni, di tempi e di luoghi, che non hanno insieme verun rapporto, e con delle forme comuni, ed anche barbare.

Gli Egiziani davano qualche volta all'Essere supremo i segni dei due sessi, come un simbolo apparentemente della sua onnipotenza; i pittori del tempo della decadenza non ne davano al contrario, più rispettosi, o dotati di una immaginazione meno poetica, a Gesù Cristo nessuno, quando essi lo rappresentavano, come nella tavola LIX, ricevendo affatto nudo il battesimo.

Il quadro della nascita di san Giovanni Batista contiene tutte le circostanze relative a questa parte della storia del Precursore, sebbene esse appartengano a tempi differenti. Esse trovansi tutte separate e sparse nel campo del quadro; ed il suo battesimo vi è anche rappresentato colle storiche particolarità, di cui noi facciamo menzione nelle note alla spiegazione della tavola LXIII dell'Architettura.

La resurrezione del Salvatore è dipinta cogli avvenimenti, che ne furono la conseguenza

piuttosto che col fatto medesimo, nella composizione posta nella parte inferiore della stampa.

Dispiace, che un pensiero ingegnoso sia espresso con un' insieme pieno di difetti nel quadro, che rappresenta Gesù Cristo, che fa passare nell' anima dei due principi per mezzo dell' imposizione delle mani, le virtù più proprie a far amare i sovrani, la giustizia e la clemenza. Queste virtù sono personificate e poste ai suoi lati. I due principi son l' imperator Giovanni II Comneno, ed il suo figlio Alessio.

Il padre meritò per la sua pietà e per il suo gusto per le scienze l' omaggio, che qui gli rendon le lettere, la calligrafia e la pittura. Rincresce, che le cure, che egli dette alla cultura di queste preziose branche delle umane cognizioni, non abbiano potuto ritardarne la decadenza. Essa non fece al contrario, che accrescersi ai suoi tempi particolarmente nella pittura.

Ce ne convinceremo gettando gli occhi sulle tavole LX e LXI. Esse sono coperte di pitture prese sopra un manoscritto del decimo terzo secolo.

Tav. LX.
Raccolta di passi di Padri greci sopra il libro di Giobbe; manoscritto greco.
Sec. XIII.

I quadri della tavola LX han per oggetto di mettere in azione tutte le disgrazie di Giobbe, e di rappresentare tutti i dolori, ai quali fu in preda.

Il pittore è restato ben lungi dal genio che dettò il bel poema in cui se ne riporta la storia. Il Dio del cielo e il tiranno dell'inferno danno un disgraziato mortale in preda a tutti i mali, che possono opprimere l'anima e il corpo; la morte gli rapisce i suoi dieci figli, la più cara delle sue proprietà; la loro madre l'ingiuria; i suoi migliori amici l'oltraggiano coi loro sospetti; il suo corpo non è che una piaga; ed il suo letto un letamajo; egli ha perduto tutto, e non ostante non si lamenta. Dio me l'aveva dato, egli dice, Dio me lo ha tolto. *Dominus dedit Dominus abstulit*. L'anima sua resta in pace. Qual soggetto potrebbe offerire al pennello scene più commoventi e più nobili! Nulladimeno niuna chiarezza, nessun interesse; il pittore ha voluto rappresentare il senso di ciascun versetto, e non ne ha mai espresso il senso; in oltre le forme sono scorrette o ridicole.

Che si considerino le incisioni calcate sugli originali; che si veda principalmente il quadro rappresentante combattenti e cavalli, è egli questo il corsiere superbo, di cui Giobbe ha detto: *Gloria narium ejus terror*: immagine, che si ammira in Omero, e che tanti moderni hanno imitata senza agguagliar questi scritti antichi? Tutta questa composizione, che occupa il mezzo della stampa ci mostra il colmo dell'ignoranza nel difetto di unità del soggetto,

nella confusione dell' ordinanza, nella mancanza assoluta di prospettiva, e di piani, così come nei vizj del disegno.

I colori per tutto male impiegati, non sono che un'acquarello senza corpo, e senza effetto; non imitano nè le carni, nè il panneggiamento; e questo non fa in verun modo sentire le forme del disotto, che esso dovrebbe non ostante indicare in una maniera altrettanto netta quanto midollosa.

Invece di questi mezzi, che l'Arte più non conosceva i pittori avevano ricorso alla ricchezza dell' oro, e ne coprivano abitualmente il campo del quadro; ciò che noi abbiamo già fatto notare, e che si vede pure nelle pitture, che noi esaminiamo.

È una specie di fatalità attaccata al libro di Giobbe, che tutte le pitture annesse ai manoscritti greci di un' opera così poetica, ne abbiano sfigurate le scene le più commoventi. Potrei citare molti manoscritti della biblioteca del Vaticano, nella parte detta Palatina, sotto i N°. 353, 362, 230 del duodecimo e del decimo-terzo secolo, ed anche il N°. 749, che sembra anteriore. Tutte le miniature, che gli accompagnano sono del peggior gusto. Quelle di due manoscritti della biblioteca di Francia del decimo terzo e del decimo quarto secolo, citati

nel tom. 2: del Catalogo, non son punto più commendabili.

Se l'Arte era degradata fino a questo punto nei manoscritti greci destinati all'uso della nazione greca, ed eseguiti nelle principali città dell'impero di Costantinopoli, non può far maraviglia, che essa lo fosse ancor più presso i popoli vicini alle nazioni barbare, o barbari essi stessi. Tali erano i Bulgari, stabiliti sulle rive del Danubio, l'armi dei quali occuparono tanto spesso, e con differente successo gl' imperatori d'Oriente.

Tav. LXI. Cronaca bulgara; manoscritto rutnico della biblioteca del Vaticano. Sec. XIII e XIV.

La tavola LXI ci mostra alcune pitture per servire alla spiegazione di una cronaca universale, o che rammenta fatti particolari alla storia di questo popolo. Esse trovansi in un manoscritto della biblioteca Vaticana scritto in lingua, e con caratteri rutnici.

Sebbene quest' opera appartenga verosimilmente alla metà del decimoquarto secolo, la composizione ed il disegno delle sue miniature, sono estremamente corrotti.

Il quadro del primo foglio N°. 3, col quale il pittore ha voluto indicare il soggetto principale del libro, e farne conoscer l'autore, è presso a poco simile ad una composizione, che noi abbiamo veduta sulla tavola LIX. N°. 1. Un'angiolo corona Giovanni Alessandro re dei Bulga-

ri designato per mezzo d' una iscrizione. L' artista ha posti senza veruna convenienza presso questo monarca, da una parte Gesù Cristo, e dall' altra Costantino Manassete, autore di questi annali. Manassete e Gesù Cristo tengono l' uno e l' altro in mano un volume, o un rotolo. Si direbbe, che anche Gesù Cristo è incaricato di scriver la storia del principe.

Nel quadro principale N°. 2. Gesù Cristo e la Vergine ricevono nel soggiorno dei beati un giovine principe bulgaro, nominato Asen figlio di Giovanni Alessandro. Gesù Cristo raccomanda ad Abramo questo giovinetto; Angioli, santi e fanciulli compongono la corte celeste. Alcuni alberi ornano il fondo del quadro.

Il movimento e le posizioni dei guerrieri che inalzano Giosuè sopra uno scudo N°. 8. sarebbero ciò, che si può immaginare di più informe, e di più ridicolo, se la stessa tavola non ci offerisse sotto il N°. 1. il Cristo in croce, ed ai suoi lati la Vergine e san Giovanni, il di cui disegno non è meno scorretto, e meno grossolano.

Il colorito non consiste quasi, che in un contorno rosso, o nero assai sconnesso, ma duro, e qualche volta raddoppiato perchè egli acquisti una specie di corpo, ed in delle tinte di cinabro puro per le carni, di azzurro, o di giallo scuro

per il panneggiamento, impiegati senza mescolanza di luce, e senza degradazione.

In tutto, le pitture di questo manoscritto inferiori anche a quelle del manoscritto di Giobbe, mi sembrano dovere appartenere a qualcuna di quelle scuole, che io ho chiamate *secondarie*.

Montfaucon cita alla pag. 491. della sua Paleografia alcune pitture collocate in una chiesa di uno dei monasteri del monte Athos, popolato di monaci bulgari, che egli dice fatte *bulgarico more*; potrebbe essere similmente, che le miniature del nostro manoscritto fossero opere di qualcheduno di questi religiosi calligrafi, che avrebbe vissuto nell' epoca in cui l'Arte era priva di veri pittori. Checchè ne sia noi possiamo riguardarle, come quelle della tavola LX come una produzione dell' arte greca giunta all' ultimo termine della sua decadenza.

Tav. XLII. Parte della Bibbia; manoscritto greco del XIV secolo; lampo di rinascimento. Fine della storia della miniatura in Grecia.

In fatti si osserva ben presto circa questo tempo un leggiero lume di miglioramento; si riscontrano già alcuni lavori eseguiti da mani, che sembrano meno inabili. Ma per una fatalità singolare, sembra che le opere di questo genere divenissero nel tempo stesso più rare, e per conseguenza meno frequenti le occasioni d'impiegare, e di sviluppare questo gusto rinascente. La degradazione in cui l'Arte era caduta aveva probabilmente diminuita l'affezione dei

principi, e dei prelati dell' Oriente per i manoscritti adorni di miniature. Il numero di quelli che sussistono, o per lo meno di quelli, che ho potuti scoprire, è molto minore, che nell' età precedente, ed è una tal rarità, che mi riduce a non dare che un solo esempio di una pittura in cui possasi osservare questo ritorno verso il miglioramento, di cui parlo. Lo trovo in un manoscritto greco conservato nella biblioteca del Vaticano sotto il N°. 746, e ne formo la tavola LXII. Esso contiene i primi libri della Bibbia. Il carattere sembra del decimoquarto secolo.

Fra un gran numero di pitture, nelle quali l'Arte lascia ancora vedere tutta la sua correzione, se ne trovano alcune, che non mancano di una certa cognizione del disegno, ed anche di una specie di grazia; sono queste quelle, che io ho scelte.

Il passaggio del mar rosso, che forma sulla tavola il quadro principale N°. 4. offre qualche interesse per il contrasto del trionfo degl' Israeliti coll' universale annientamento degli Egiziani, a cui i primi si mostrano sensibili. Vi ha pure qualche poesia nell' invenzione specialmente delle figure poste sopra le nubi, ed in quella della donna, che si vede colla metà del corpo al di sopra della superficie del mare, che avendo afferrato Faraone si sforza di precipitarlo nell' onde. Montfaucon, che in un altro manoscrit-

to ha ritrovata una figura d'uomo, che faceva qualche cosa di simile, lo chiama Βυθὸς, *Profundum*; o l'Abisso personificato.

Nella composizione di questo quadro, nel quale si osservano il disordine e lo spavento, che dovettero accompagnare la scena, il pittore ha renduto fedelmente il senso delle parole sacre: *Ægyptii ingressi sunt post eos, et omnis equitatus Pharaonis, currus ejus et equites per medium maris. Respiciens Dominus,...... subvertit rotas curruum, ferebanturque in profundum;........ reversaeque sunt aquae, et operuerunt currus et equites.*

Nel quadro seguente la danza di tre giovinette è piena d'ingenuità e di grazia. Quello che vien dopo ha il merito di un espressione semplice e vera. Rappresenta Giosuè in atto di ricevere gli ordini di Mosè. Il pittore dando a quest'ultimo le forme della giovinezza, ha apparentemente pensato, che un' uomo che legge nell'avvenire è sempre giovine. Alcune figure offrono delle posizioni assai giuste; alcune teste di vecchi particolarmente hanno sufficiente nobiltà; il disegno offre anche in generale una specie di elevazione; ma vi si vede sempre una grande scorrettezza nei contorni; vi ha pure della secchezza nei piedi, nelle mani, e nelle pieghe del panneggiamento.

Il colorito sebbene adoprato a tratti increciati è più piacevole di quello delle pitture precedentemente esaminate. Non manca di midolloso e di verità; l'azzurro, il verde, il rosso vi dominano, e queste tinte non son molto discordanti fra loro . . . .

Se dietro quest' indizj, sebbene deboli essi siano, si può credere che verso il principio del decimoquinto secolo, il gusto era sul punto di rinascere presso i Greci, ben si comprende per altra parte, che questi nuovi progressi non potevano estendersi al di là del momento fatale, che operò la distruzione totale dell' impero di Oriente colla presa di Costantinopoli . .

È dunque con quest' ultimo monumento, che mi bisogna terminare la storia di questa branca della Pittura, ed anche quella dell' Arte in tutte le sue diramazioni considerata nella Grecia. Abbandoniamo questo disgraziato paese ad esempio dei Greci occupati di arti, o di lettere, che si trovarono obbligati in questa dolorosa epoca della storia, a cercare in Italia un rifugio. Ritorniamo a Roma, e riprendiamo le pitture dei manoscritti latini all'epoca in cui le abbiamo lasciate, vale a dire nel duodecimo secolo. Noi vedremo come dopo aver continuato a decadere questa branca dell' Arte si migliorò nel decimoquarto secolo, e si perfezionò nel decimoquinto, nel tempo stesso della pittura in gran-

de; e noi acquisteremo egualmente la prova, che all' epoca del rinascimento, l'arte di eseguire grandi quadri ebbe qualche obbligazione alle pitture dei manoscritti, e che l'Italia in generale fu debitrice di una parte dei suoi successi agli artisti greci, che essa aveva accolti, non ostante la debolezza, e l' ignoranza di questi artisti degenerati.

CONTINUAZIONE

DELLA STORIA DELLA PITTURA

SUI MANOSCRITTI

IN ITALIA E FUORI D'ITALIA.

Tav. LXIII. e LXIV.
Riunione delle pitture di un Virgilio; manoscritto del Vaticano.
Sec. XII e XIII

Si rammenterà il lettore, che noi gli abbiamo presentate già alcune pitture tratte da un manoscritto di Virgilio, che data dai primi secoli della decadenza. Queste miniature sono le migliori, o piuttosto le meno cattive, di tutte quelle, che la scuola latina ci ha trasmesse durante questo tempo disgraziato.

Per un' assai singolar contrapposto, è sopra un' altra copia delle opere di questo divino poeta, la più bella fra le conosciute quanto ai caratteri, che si trovano le pitture le più scorrette, le più sprovvedute di ragione e di gusto di questa medesima epoca. Esse sono divise in diciannove quadri, che io ho tutti fatti incidere sulla tavola LXIII, ed alcuni dei quali son ripetuti in maggiori proporzioni sulle tavole LXIV e LXV. Questo manoscritto appartiene alla biblioteca del Vaticano.

Il pittore ha eseguite le miniature sopra i fondi bianchi, che il calligrafo aveva lasciati eseguendo questo bel manoscritto. Egli vi ha dipinto Virgilio, che ha rappresentato molto giovine, e sembra essersi rammentato dipingendo questa figura dei versi, in cui Marziale ha celebrato un ritratto di questo divino poeta, posto in fronte di una raccolta delle sue opere (*Epigram.* lib. XIV. ep. 86.).

Questo ritratto convenientemente posto al principio del libro vi si trova in seguito ripetuto più volte senza vantaggio. Anche alcune scene pastorali son riprodotte in differenti luoghi senza scopo, come senza interesse. Lungi da che le composizioni siano applicate al testo colla precisione, che noi abbiamo ammirata nel manoscritto di Virgilio precedentemente citato, la maggior parte non si riferiscono, che alle Egloghe; molto poche si applicano alle Georgiche; le sei ultime, che son relative all'Eneide non hanno rapporto coi passi più interessanti, e gli oggetti non sono indicati, che in un modo vago ed indeciso, ad eccezione forse dell'arrivo di Iride presso Turno;

Irim de coelo misit Saturnia Juno.

La tempesta della quale Ovidio ha fatta una divinità

Te quoque, Tempestas, meritam delubra fatemur,
(Fast., lib. VI. vers. 193.)

è qui personificata, ed assai ben secondata da due genii, che soffiano il vento, e le fiamme sopra i vascelli del principe trojano. Ma l'immagine della persecuzione del cervo di Silvia, e quella della battaglia nel libro seguente, sono ridicole, come sono monotone ed insignificanti quelle dei consigli degli Dei.

Quella, che rappresenta Enea, e Didone nella grotta, e che si vede sulla tavola LXIV è anche più insipida. Essa è stata fedelmente calcata sull' originale, e si può giudicare per conseguenza con sicurezza della distanza enorme, che la separa dagl' interessanti quadri del poeta latino.

Hic hymaeneus erit.

È inutile che io faccia veruna osservazione sopra il disegno. L' ispezione delle figure è sufficiente per farne conoscere l' inesattezza e la materialità. Nè meno difettoso è il colorito; poichè le carni di un rosso pallido, quasi del color di un mattone poco cotto, certe mezze tinte applicate senza giudizio sopra un fondo giallo, sudicio ed ineguale, formano un insieme pesante, senza lustro, e senza effetto. I colori locali dominanti sono il verde, il rosso ed il violetto ravvivati con un poco di bianco fosco. È in tutte le sue parti un opera degna di un secolo ignorante, il quale senza veruna co-

noscenza, senza nessun gusto del buono e del bello, voleva assolutamente ornare d' immagini i libri; ma ornamenti di simil genere posson chiamarsi il fasto della povertà.

Aggiungo con dispiacere dietro gl' indizj paleografici moltiplicati sopra la seconda di queste tavole, e che io ho esposti diligentemente nella spiegazione, che le accompagna, che l' invenzione e l' esecuzione di queste miniature, sembrano dovere essere attribuite a qualche pittore francese del duodecimo, o del decimoterzo secolo.

Tav. LXV. Pitture paragonate di diversi manoscritti di Virgilio. Sec. V. e XII.

Del rimanente in un' opera come questa, che deve sempre parlare agli occhi, è possibile di fare un uso utile anche di un simile monumento. Si può per quanto mi pare, farne spiccare alcuni raggi di luce, se si riuniscano a pitture rappresentanti soggetti presso a poco simili, eseguite in epoche differenti. Un tal ravvicinamento è un mezzo per render sensibile non solamente lo stato della pittura, ma ancora quello dello spirito umano, nei differenti tempi.

In questa veduta ho riuniti sulla tavola LXV alcuni quadri di scene pastorali dipinti alla distanza l' uno dall' altro di sette, o otto secoli.

Il N°. 4, è fedelmente copiato dall' incisione, che Pietro Santi Bartoli ha data di una delle pitture del Virgilio del Vaticano, N°. 3225; ed

il N°. 5, riproduce lo stesso quadro, scrupolosamente calcato sull'originale. Il paragone mostrerà fin a qual punto Pietro Santi Bartoli si è allontanato dalla verità, e proverà la precisione di quello, che io ho precedentemente detto su questo proposito.

Il N°. 6, che rappresenta egualmente una scena pastorale, è tolto da un'altro manoscritto di Virgilio, che porta nella biblioteca del Vaticano il N°. 3867. Questo quadro ravvicinato al precedente, ci mostra quale era stata la decadenza nello stesso genere di pittura nello spazio di sette, o otto secoli.

Tav. LXVI. Pitture di un poema in onore della contessa Matilde; manoscritto latino. Sec. XII.

Le cinque tavole seguenti son destinate a constatare con dei nuovi esempj questo deplorabile stato. Non sarà necessario di entrare in molte particolarità sopra le spiegazioni. In tutto quello, che passerà sotto i nostri occhi, noi ritroveremo, quanto alla scelta dei soggetti, e quanto alla maniera di esprimerli, l'impronta di un gusto egualmente corrotto.

La tavola LXVI ci presenta alcune pitture annesse al manoscritto di un poema consecrato all'elogio della celebre contessa Matilde, la memoria della quale deve ispirar tanto interesse sotto differenti rapporti.

La povertà del disegno in quadri, che rappresentano le azioni di tanti personaggi illustri è

eccessiva. Fortunatamente i nomi sono scritti accanto alle figure, ed alcuni versi tolti dal poema, designano i soggetti delle due più grandi composizioni, delle quali io do i calchi. Si può consultare per le spiegazioni il mio Sommario delle tavole. Il colorito ha tutti i difetti di quello dei precedenti quadri. Un pennello ora snervato, ora rigido e duro, ha segnato i contorni o con un color nero simile all' inchiostro da scrivere, o col verde, o coll' azzurro. Le carni sono pesantemente imitate da una tinta indecisa, o grossolanamente supplite dal fondo lasciato intatto della pergamena. Le pieghe del panneggiamento qualche volta bianche, sono designate da de' semplici tratti neri, o rossastri. Un tale insieme è ravvivato da dei tratteggi in oro.

La tavola LXVII, sebben racchiuda alcune composizioni, che sembrano proprie ad ispirar l'interesse, ci da come le precedenti, la prova di un estrema degradazione.

Tav. LXVII. Raccolte di bolle; estratti di cronache; manoscritti latini. Sec. XII e XIII.

La parte superiore è presa in una raccolta di bolle emanate a favore della città di Tivoli. Il soggetto del quadro maggiore sembra essere una deputazione degli abitanti di questa città, che presta un giuramento nelle mani di un papa rappresentato sotto la figura di un santo, e verisimilmente di san Pietro.

L'uniformità dei soggetti disegnati nei quadri, che io ho fatto incidere in piccolo accanto a questo, e che tutti rappresentano persone, che offrono un volume spiegato ad un' altra che lo riceve sempre nella medesima maniera, e la monotonia, o per meglio dire la nullità dell'espressione, formano uno spettacolo fastidioso. L' esecuzione non ha nulla di più attraente. Il colorito non vi è quasi, che un' acqua tinta, una pittura senza rilievo. Le ombre delle carni sono verdastre. Una tinta rossa indica le gote; alcuni tocchi verdi, rossastri, o di un giallo carico tingono la barba e i capelli.

La parte inferiore è incisa dietro le pitture di un manoscritto, che racchiude diverse storie. Le figure di questi quadri non son formate, che da un semplice contorno con un inchiostro simile a quello da scrivere; e questo contorno sembra essere stato da principio tracciato con un ferro acuto di una estrema finezza.

La figura di Costantino, che io ho fatta calcare N°. 4. e quattro altre, che l' accompagnano sull'originale, sono le sole colorite. Il manto imperiale è giallo chiaro, foderato di azzurro; le scarpe son rosse, azzurre le calze, un filetto d' oro orla la corona. Tutto questo lavoro è piuttosto una miniatura, che una pittura.

Vedesi al primo aspetto tutta l'ignoranza del disegnatore principalmente nell' incontro dei re

Odoacre, e Teodorico, che non potrebbe esser più ridicolamente espresso. I loro destrieri lasciati in aria rassomigliano a de' cavalli di legno, o di cartone.

I soggetti posti al di sotto di quelli N^{i}. 6 e 7 sembrano a prima vista un poco men disgustosi, grazie alla loro riduzione in piccole proporzioni, ed alla leggerezza della punta, che le ha tratteggiate; ma se si considerino più da vicino, vi si riconosce ben presto la meschinità dell'Arte nei suoi mezzi, la povertà dell' artista nelle sue idee.

Tav. LXVIII. Pitture di due obituarii, o necrologj; manoscritti latini. Sec. XII e XIII.

Lo stesso può dirsi delle miniature incise sulla tavola LXVIII e tratte da due necrologj per uso di due monasteri situati nel regno di Napoli.

Il primo di questi manoscritti contiene una infinità di figure di religiosi e di lettere bizzarramente ornate, e spesso composte di rappresentazioni stravaganti di uomini e di animali, come si vede nelle lettere I. L. M. C. S. ec.

Le figure dello scrivano, e del monaco N°. 1 son calcate sopra l' originale. Si può con questo mezzo apprezzarne lo stile, a cui nulla potrebbe paragonarsi di più difettoso, se non quello dei quadri che riempiono la terza parte della tavola. Son tolti questi da un' altro manoscritto, che contiene un' obituario dell' abba-

zia di santa Sofia di Benevento, e la copia di un diploma del duca Arigiso a favore di questo monastero; i margini di questo libro sono coperti di piccoli soggetti storici, di figure di principi, di abati, e di monaci, che conversano fra loro, come può vedersi nelle incisioni, che formano il quadro del N°. 8.

Trovasi alla pag. 126 la figura di un principe inalzato sopra una specie di carro antico, di cui io do un calco sotto il medesimo numero.

È principalmente nella ripetizione di queste idee antiche, che la rovina dell'Arte si fa meglio conoscere, per causa della sgraziataggine dell'imitazione. Qui la presenza dell'immagine dell'abate posta al disopra aggiunge al ridicolo.

Il disegno, se pur si può dar questo nome a dei contorni indecisi e senza principj, l'applicazione dei colori meschina e spogliata di qualunque intelligenza, e più ancora la povertà delle composizioni, tutto serve ad attestare una sterilità d'immaginazione, un'ignoranza di tutte le regole, ed anche di tutti i procedimenti, di cui fin qui noi non avevamo veduto esempio. Queste opere sono del duodecimo secolo, o del principio del decimoterzo. Vi ha luogo di credere, che l'arte aveva degenerato nelle contrade abitate dai Longobardi più che in qualunque altro luogo. Vedesi in queste produzioni un nuovo grado di barbarie.

Questa estrema degradazione ritrovasi nella tavola LXIX, e vi è forse anche più pronunziata. Questa tavola è composta di pitture estratte da una cronaca ad uso di un monastero situato presso a poco nelle medesime parti d'Italia. La freddezza dei soggetti, e la monotonia dell'ordinazione vi sono le medesime perfettamente. Il disegno e l'adoperamento dei colori vi si mostrano ad un grado egual di barbarie.

Tav. LXIX. Pitture di una cronaca del monastero di san Vincenzio sopra il Vulturno: manoscritto latino. Sec. XII.

Queste due tavole possono darci un' idea dell' ultimo termine della decadenza di questo genere di pittura presso i Latini, come le tavole LX, e LXI, ce l' hanno presentata presso i Greci.

Bisogna adunque per scusare, o piuttosto per legittimare l' uso, che io ne hò fatto, agli occhi delle persone che le troveranno giustamente insipide, bisogna, dico, che io faccia osservare, come il Muratori lo ha fatto in proposito del manoscritto medesimo, cui esse appartengono, che esse sono fili necessarj alla tessitura di una storia generale.

Se l'esecuzione delle pitture del duodecimo secolo era miserabile, quella delle opere stesse, che si credeva di abbellire con ornamenti simili, non era meno sprovvista di lumi, e di gusto. *Ineptas notariorum tricas et centies repetitas .... chartarum congeries barbariem undique spirans:* tale era il carattere degli scritti;

e questa specie di definizione potrebbe convenire eziandio alle pitture.

Tutte le cognizioni erano degenerate nello stesso tempo. La decadenza delle arti del disegno, e quella delle lettere non erano, che un'effetto della universal ignoranza.

I paesi situati al di là delle Alpi, rapporto all' Italia, non potevan troppo pretendere in questi tempi di barbarie, al vantaggio di produrre oggetti d'arte superiori a quelli della Grecia e dell' Italia medesima. Trovo una prova della debolezza estrema degli artisti francesi nelle pitture delle tre tavole, che seguitano la presente.

Sebbene sia possibile, che si eseguissero in Francia nella medesima epoca, alcune opere di uno stile meno corrotto, essendo io lontano dalle biblioteche nazionali, e dalle altre sorgenti, alle quali potrei attingerne gli esempj, pongo in uso i monumenti da me trovati nella biblioteca del Vaticano. Essi si legano naturalmente con l'insieme delle produzioni oltramontane, a cui si riferisce la tavola CLXIV. Ma ciò non deve in alcun modo impedire, che esse figurino qui nella storia del genere di pitture, al quale esse appartengono.

Noi abbiamo considerata la pittura usata per l'ornamento dei manoscritti, primieramente in Grecia, in secondo luogo, nelle principali con-

trade d' Italia, in terzo luogo, nelle parti di questo paese, in cui i barbari hanno esercitata maggiore influenza; bisogna ancora esaminarla fuori d' Italia, e presso i popoli più lontani dalla Grecia.

Tav. LXX. Pitture eseguite in Francia sopra un manoscritto latino.

Le miniature disposte nella parte superiore della tavola LXX ci offrono con la stessa moltitudine di figure, e la stessa monotonia, una egual nullità di intenzioni pittoriche.

I soggetti posti nella parte inferiore della tavola sono gli stessi, che noi abbiamo tanto frequentemente incontrati, e sono eseguiti anche peggio di quello, che noi abbiamo veduto finora.

La pesantezza dei contorni, la materialità delle teste, l' immobilità delle figure, o la rigidità di quelle, che l' artefice ha volute mettere in azione rispondono perfettamente all' idea di barbarie, che gli abitanti della Grecia e dell' Italia sonosi fatta delle produzioni di quelli del Nord.

Questa materialità del disegno non è in verun modo compensata dall' uso dei colori. Neri nei tratti esterni, posti senza rilievo, senza degradazione, senza effetto, non offrono nessuna specie di merito.

Tav. LXXI. Pitture tratte da diversi manoscritti francesi del XI alla fine del XIII Sec.

Le pitture incise sopra le due prime parti della tavola LXXI provengono da due manos-

scritti francesi, eseguiti nel duodecimo secolo. L'invenzione, il disegno, il colorito racchiudono tutti i generi d'imperfezione che noi abbiamo avuto luogo di osservare negli esempj precedenti da poichè noi esaminiamo l'arte della pittura nel di lei stato di decadenza. Bisogna applicare a queste figure, ed alle loro sgraziate forme ciò che noi abbiamo detto nel saggio istorico, che precede la descrizione delle pitture dei manoscritti, che l'uso generale del duodecimo e del decimoterzo secolo, e soprattutto a Parigi era di far miniare (o *baltouiner*) i libri, vale a dire, di caricargli di figure grottesche, di fantocci, e di altri ornamenti per lo meno insignificanti.

Credevasi tracciando queste pitture sopra un fondo d'oro, (come nel N°. 3209 della biblioteca vaticana) dar loro per ciò solo abbastanza di pregio.

Del resto invece di considerare queste viziose pitture, come testimonianza di decadenza nel modo che noi l'abbiam fatto nei monumenti presi in prestito dalla Grecia e dall'Italia bisogna forse qui, come in gener[...]
tratta di paesi situati al di là de' [...]
darle solamente, come una prova [...]
sempre prive di principj in tali c[...]
vi erano arrivate giammai ad un [...]
fezione, da cui potuto avessero d[...]

Ma bisogna anche dire, che verso la fine del decimoterzo secolo, questo genere di pittura cominciava in Francia pure ad uscire da una sì profonda barbarie. Si travede una specie di miglioramento nella pittura del manoscritto francese della biblioteca del Vaticano N°. 5895, incisa nell'inferior parte della tavola, che ora esaminiamo. Il soggetto è una scaramuccia fra de' soldati a cavallo. L'insieme ha del movimento; gli uomini ed i cavalli hanno una certa verità. La pittura pochissimo carica di colori, non è quasi, che un'acquarello, in cui si offrono dei tuoni azzurri, rossi e verdi, senza degradazioni. Ma i contorni lasciano di già riconoscere malgrado la loro scorrezione, quello spirito, e quella leggerezza, che formano il carattere distintivo della scuola francese.

La presenza delle donne a questo combattimento, e la loro strana attitudine presentano senza dubbio un'azione troppo libera; ma della quale l'ingenuità de' nostri antenati salva l'indecenza tanto nel quadro, quanto nel disegno medesimo, come l'energia e la semplicità dei costumi lacedemoni coprivano la nudità delle fanciulle di Sparta. Non bisogna dimenticarsi, che il pittore e lo storico s'indirizzavano ai nostri padri. La scelta del soggetto merita egualmente qualche attenzione in quanto che egli prova, che l'artefice cominciava a volere

arricchire le sue pitture di rappresentazioni storiche.

Tav. LXXII. Pitture delle tragedie di Seneca; manoscritto latino. dal XIII al XIIII Sec.

Vedesi similmente nella tavola LXXII, che nella medesima epoca l'Arte cercava di migliorarsi, per quel che concerne l'invenzione, presso un' altra nazione oltramontana.

Questa tavola è calcata sopra una composizione posta in fronte di una raccolta delle tragedie di Seneca, in cui il pittore ha voluto racchiudere tutto ciò, che appartiene ad una rappresentazione teatrale. Il poeta legge; tutti i personaggi sono disposti sopra la scena in semicircolo; quelli che formano il coro sono in avanti, e gli spettatori al di fuori. Il vestiario rammenta verisimilmente gli abbigliamenti, chè i commedianti impiegavano all' epoca, nella quale è stato eseguito il quadro. Il pittore si sarà senza dubbio felicitato di aver trovato in uso quello, sotto di cui egl
cole.

Si può paragonare
antiche incise sulla tav
noscritto di Terenzio,
sizione, che porta la d
derni teatri, e che per
poranea alle singolari
essi erano occupati all
che quest' ultima pittur

tazioni sceniche della stessa epoca, il frutto di una immaginazione ancora poco regolata, ma che si sforzava di rompere le catene, che l'ignoranza aveva imposte a tutte le facoltà dello spirito.

A questi lampi di miglioramento, che noi travediamo sopra una terra straniera, procuriamo di riunire ciò, che noi potremo distinguerne alla medesima epoca nell'Italia, in questo paese, ove noi per l'avvenire vedremo l'Arte, abbandonando la Grecia, portarsi sebben lentamente verso la perfezione, che essa seppe ritrovar finalmente tre secoli dopo.

Tav. LXXIII. Miniature di un trattato di falconeria dell' imperator Federigo II; manoscritto latino del XIII. secolo. Lampo di rinascimento di questa specie di pittura in Italia.

Le pitture, in cui sembrano mostrarsi i primi raggi di questa aurora, hanno per oggetto l'arricchimento e la spiegazione di un'opera di una penna augusta.

L'imperator Federigo II era nato in Italia; ivi avea ricevuta una educazione degna del suo rango, e ciò che è molto più raro, ne avea profittato. La caccia col falcone era in questo paese come altrove nel secolo decimoterzo, l'occupazione della nobiltà e dei sovrani. Federigo geloso di perfezionare quest' arte con i precetti, ne dettò, ne fece scrivere gli elementi sotto i suoi occhi con diligenza sufficiente perchè a lui fosse attribuito un tal lavoro, e fece aggiungere al manoscritto alcune pitture.

relative a tutto quello, che concerneva il mantenimento, l' educazione e l' uso dei falconi. Egli fu così bene servito dal pittore, che nulla manca alla dimostrazione della scienza, che egli vuole insegnare. L' opera forma una serie di pitture didattiche sopra gli uccelli adoperati nella caccia a volo. I titoli mantenuti sulla mia tavola al disotto di ciaschedun quadro, e scelti nei differenti capitoli del trattato, come proprj a presentare una serie di lezioni, proveranno l' intelligenza dei due autori.

La naturalezza, che si osserva nelle attitudini tanto degli uomini, quanto degli uccelli è un' effetto di un principio di verità nel disegno. Ridotte in piccolo come esse lo sono nell' incisione, le figure acquistano senza dubbio un certo movimento, che le fa sembrare meno imperfette; ma se si osservano quelle, che sono calcate sopra gli originali, e che riempiono le tre prime parti della tavola, si vedrà che le immagini del falconiere, degli uccelli e dei cani, non son molto lungi dalla correzione.

Non mostra gli stessi progressi l' impiego dei colori. I contorni segnati in nero hanno ancora della durezza. L' artefice ha voluto mettere qualche pastosità nelle carni, ma egli ha piuttosto data della grossezza, che del midolloso a' suoi tocchi, principalmente nel panneggiamento.

Noi osserviamo più decisi progressi nelle pitture, che adornano alcune tragedie di Seneca, e che servono ad indicarne il soggetto sopra due manoscritti d'onde noi le abbiamo estratte per formarne la tavola LXXIV. Le pitture del primo di questi due manoscritti segnato 1585 sono di un pennello più midolloso delle precedenti. Le carni meglio lavorate, ed espresse con maggior verità, non hanno più il disgustoso aspetto, che producevano i neri e duri contorni delle prime.

Tav. LXXIV. Pitture di due manoscritti di Seneca. Sec. XIV.

Quelle del manoscritto, che porta il N°. 356. annunziano intelligenza maggiore. Una specie di chiaro oscuro, prodotto da certe tinte più leggere e più brillanti, dà qualche rilievo alle figure. Il lavoro si ravvicina alla vera miniatura, il di cui uso va a diventar più frequente. Le composizioni sono egualmente più ricche.

Sebbene il manoscritto segnato col N°. 1585 porti il nome di un calligrafo della città di Norimberga, le pitture sembrano come quelle del N°. 356 appartenere alla scuola fiorentina. Per darne la prova per mezzo di un ravvicinamento, ho fatta incidere sulla tavola CXIII la figura della donna, che si vede qui più che a mezzo corpo nel gran fogliame tale quale la ho trovata sopra un dittico fiorentino; si possono paragonare le due composizioni.

Checchè ne sia la pittura di questi due manoscritti, e quelle della tavola LXXII relative egualmente alle tragedie di Seneca, sono tanto più sufficienti per dimostrare l'andamento dell'Arte nell'intervallo dal decimoterzo al decimoquinto secolo, che gli oggetti da rappresentare sono finalmente i medesimi.

Le tragedie di Seneca esercitavano allora assai frequentemente il genio e la mano dei pittori. Io ne ho già indicati alcuni esempj in certe opere conservate a Bologna. Il Dominici autore delle vite degli artisti napoletani cita (tom. I. pag. 140), un manoscritto di questo poeta sopra il quale *Antonio Solario* detto il *Zingaro* aveva dipinte in miniatura delle storie, dei paesaggi, e dell'architettura dalla fine del decimoquarto al decimoquinto secolo.

Sarebbe facile di riunire per la storia di quest' epoca, e principalmente in ciò che concerne l'Italia, un gran numero di opere tanto in miniatura quanto in alluminatura; che portano delle rappresentazioni teatrali; esse erano usate per l'ornamento dei manoscritti di quei drammi religiosi, che erano allora così moltiplicati sotto il titolo di *Misteri*. L'occasione, che questi drammi davano agli artefici di veder le scene della sacra Scrittura, ed i racconti delle leggende messi in azione sopra i teatri, dovette ispirare per se stessa l'idea di esprimerle per

mezzo del disegno, e fu la sorgente della moltiplicazione di tali pitture. Questi spettacoli offerivano dei modelli viventi, che bastava copiare, ed ecco ciò che facevano i pittori di quel tempo più, o meno fedelmente.

Noi vedremo ora la pittura adoprata per l'abbellimento dei manoscritti camminare a passo sicuro verso la perfezione, in questo genere di lavori come in tutti gli altri, fino al suo intiero rinnovamento nel decimosesto secolo.

Tav. LXXV. Decretali, pontificali, Nuovo Testamento; tre manoscritti latini. Sec. XIV.

Gli sforzi, che essa fece in questo intervallo mostransi evidentemente nelle sei tavole susseguenti, che termineranno questa parte della nostra storia.

La LXXV contiene alcune pitture prese su tre manoscritti della biblioteca vaticana, tutti presso a poco del secolo decimoquarto.

L'una N°. 3, rappresenta Bonifazio IX in atto di dare la sua benedizione. Essa porta la data del pontificato di questo papa, per cui il manoscritto è stato eseguito. A lato, ed a dritta N°. 4 e 5 sono due pitture tolte da un' altro manoscritto, i di cui soggetti appartengono alla vita di Gesù Cristo. Queste opere hanno le une e le altre nel disegno qualche cosa di più naturale, e di meno scorretto di quelle del secolo precedente. L'ordinazione è meglio concepita, e vi ha anche maggior movimento. Nientedime-

no quello, che il pittore ha dato alle figure, credendo apparentemente, che esse diverrebbero così più espressive, è esagerato principalmente nel gruppo delle sante donne disposte intorno al Cristo deposto dalla croce.

Lo stile delle nozze di Cana si avvicina più alla natura. L'espressione è più savia. Ma il colorito dell'uno e dell'altro quadro è sempre troppo vivo; la tinta ne è ancora ardente, e l'effetto manca totalmente di degradazione.

Del rimanente è assai interessante per la storia dell'Arte di trovare nel fondo di molte pitture di questi manoscritti il nome di uno degli autori, Niccola da Bologna. Questo maestro mi sembra non essere stato conosciuto, nè dallo storico della scuola di questa città, nè da quelli di nessun' altra. Ciò deriva forse da questo, che egli era classato fra i miniatori, che si occupavano dell' ornamento dei manoscritti anzi che nella classe dei pittori in grande, che a quest' epoca cominciava a nascere appena.

La parte superiore della tavola è riempita da una composizione tratta da un manoscritto, che il suo soggetto del pari, che i caratteri della scrittura, portanmi ad attribuire al decimo quarto secolo. Esso contiene le decretali, oggetti degli studj di questo tempo.

Il quadro rappresenta una numerosa assemblea di vescovi, di dottori, di teologi, e di seri-

tani, presieduta da un papa. Questi personaggi di differenti ordini sono distribuiti in luoghi assai distinti conformemente alle loro dignità, ed alle loro funzioni. Nei diversi gruppi, nei quali essi sono ordinati, ciascuno di essi sembra occuparsi di un grave interesse, con una attenzione, ed una certa naturalezza, che non sarebbero senza merito, se queste parziali conversazioni non nuocessero all' unità dell' insieme, e se l' espressione non degenerasse spesso in caricatura. Noi vedremo quest' ultimo difetto perpetuarsi fino al tempo dei buoni studj, e sfigurare anche allora le espressioni, che gli artisti affettavano di rappresentar vivamente.

I panneggiamenti sono disposti con sufficiente facilità. Il vestiario rammenta in generale quello dei Fiorentini di questo tempo, e si ritrova presso molti maestri della scuola di Firenze.

Noi vedremo all' articolo della pittura a fresco, molti lavori appartenenti allo stesso paese ed alla medesima epoca; ed il paragone, che questo ravvicinamento porrà in grado di fare, potrà permetterci di attribuire le pitture di questo ultimo manoscritto a qualche pittore di questa scuola.

Tav. LXXVI.

Pitture tratte da tre manoscritti latini della biblioteca del Vaticano: dal principio alla fine del XV. Sec.

Le pitture, che compongono la tavola LXXVI sono tratte da tre manoscritti.

Il primo quadro rappresenta un vescovo, che dà ad una religiosa al momento della di lei professione un'anello, che questa riceve come sposa di Gesù Cristo. Nel fondo circondano il pontefice un numeroso clero, ed altri assistenti; davanti sulle parti, sono le religiose di già professe con le compagne di quella, che è per divenirlo, tutte in ginocchioni; le prime in un profondo raccoglimento, le altre con l'espressione di una curiosità modesta e commovente sopra la sorte della novella reclusa. Questa, nell' importante momento dell' azione, che la lega per sempre al suo nuovo stato, sembra occuparsene con un resto d'inquietudine. Si riconosce tutta la sua timidità. Essa è sostenuta da un giovine ministro degli altari, la di cui semplice attitudine, e l'angelica fisonomia aggiungono all'interesse di questa funzione, senza essere alla pietà cagioni di distrazione.

Questo merito generale dell' espressione, ed il carattere particolare di alcune teste potrebbero far credere, che questo manoscritto (N.° 501 della biblioteca del Vaticano, parte *Ottoboni*) è dipinto dalla mano del Perugino, se la secchezza della maniera, ed un lavoro mescolato di piccoli tratteggi e di punteggiatura, non sembrassero riportarne le pitture verso il cominciamento del decimo quinto secolo. Il movimento piacevole, ma studiato dei capelli,

disposti in buccole ondeggianti, ed i panneggiamenti leggermente toccati, ma a pieghe dritte e secche; svelano la pratica di un tempo, in cui la libertà, che la matita e il pennello ottennero un poco più tardi, non regnava ancora in verun modo.

Le altre pitture collocate sulla medesima tavola si ravvicinano davvantaggio a questa maniera libera e naturale. Invenzione, disposizione, figure principali, oggetti accessorj, semplici ornamenti, tutto presenta una nobiltà, e nello stesso tempo una facilità, di cui fino allora non si era veduto esempio.

Queste pitture son tratte da due manoscritti offerti a Sisto IV alla fine del decimoquinto secolo. Uno è una traduzione del trattato di Aristotele sopra gli animali. Il filosofo è assiso, scrivendo, in una cattedra di antica forma. L'uomo, la donna, e tutti gli animali compariscono avanti di lui, come avanti ad un nuovo Adamo, incaricato di loro assegnare i proprj nomi, *ut videret quid vocaret ea*. Egli porta sopra la testa una specie di *modius* come Giove Serapide. Si potrebbe dire depositario della potenza di questo Dio sopra la natura, poichè egli dà il nome a tutti gli esseri, loro assegna le proprie classi fra essi, e ne fa la descrizione e la storia. Questa bella idea del pittore annunzia il ritorno delle invenzioni antiche. Vedesi, che

l' arte ricominciava ad esser diretta dal suo antico genio.

Si riconoscono i medesimi progressi nell' uso delle figure di Ercole, e del dio Pane sopra l' altro manoscritto.

La composizione posta nella parte inferiore di questa tavola, in cui si vede il ritratto di Sisto IV accompagnato da due genj alati, che formano il basamento delle armi di questo papa, presenta la medesima dignità.

Del rimanente, è per la scelta dei pensieri, per il miglioramento delle forme, e per il buon gusto degli ornamenti più che per il merito del pennello, che questi quadri segnalano l' andamento dell' Arte verso la perfezione, cui essa sforzavasi di pervenire.

Tav. LXXVII. Miniature, e disegni tratti da due manoscritti di Dante. Sec. XIV e XV

È per queste medesime vie, che la pittura dei manoscritti inalzavasi al disopra delle miniature, che l' avevano preceduta, e che prendeva un nobile volo verso un genere più eminente. Noi abbiamo osservati i suoi nuovi saggi in alcuni quadri, che adornano un poema latino; noi la vedremo ora indirizzare i proprj omaggi all' uomo di genio, a cui la poesia italiana deve i suoi primi modelli nell' arte di dipingere in versi (1).

(1) Michelangelo offerse d' inalzare il mausoleo di Dante, se si fosse voluto riportare in Firenze il corpo di que-

Fra molti manoscritti del poema di Dante, poco lontani dal suo tempo, io ne ho notati due, uno del decimoquarto secolo, l'altro della fine del decimoquinto.

Il primo è rivestito sui margini di disegni a penna, relativi ai principali tratti del racconto. Questi disegni ancora lasciano molto da desiderare per la correzione, e per l'eleganza dei contorni; ma essi son composti con una naturalezza ed una semplicità, che non possono esser paragonate, che alla verità delle immagini del poeta medesimo. Nessun commentatore ha tanto chiaramente sviluppato il senso del testo.

Ne do due esempi. L'uno è tolto dal verso 73 del canto XXIX dell' Inferno. Dante ritrova in questo soggiorno di dolore due uomini seduti schiena a schiena, appoggiati l'uno contro l'altro, come si pongono le due parti (a) di una teglia, dice il poeta, per scaldarle meglio; essi erano due alchimisti:

> Io vidi duo a sedere a se appoggiati
> Come a scaldar si appoggia, teggbia a tegghia,

sto poeta: Bottari *Note sulla vita di Michel Angiolo scritta da Vasari*. Il pittore del giudizio universale, lo scultore del Mosè, era infatti ben capace per trasmettere ai secoli avvenire l'idea dell'energia, della fierezza, dell' originalità del cantor dell' Inferno.

(a) Non vi ha bisogno di avvertire, quanto poco l'autor francese ha intese le parole stesse dell' altissimo poeta: eppure egli ha già deciso della chiarezza de' commentatori del poema sacro! (*N. del T.*)

La pittura ed i versi ritraggono egualmente bene la posizione di questi due personaggi.

L'altro esempio appartiene ad una circostanza della vita di Bonifazio VIII, che Dante ha rispettato assai poco. Racconterò il fatto nella spiegazione delle tavole; sarebbe inutile di qui ripeterlo. Il papa è rappresentato nell'atto di ricevere i rimproveri di un frate situato accanto a lui nell'inferno, che racconta ai due viaggiatori la causa del supplizio, al quale questo pontefice era condannato.

Le pitture che coprono la principal parte di

lo, che rappresenta l'orribile vendetta del conte Ugolino (1).

I panneggiamenti, sebbene alquanto rigidi, son meglio gettati, e più largamente disegnati,

(1) Ecco l'immagine tracciata da Dante, sanguinolenta ancora, per così dire, dopo cinque secoli, ed ecco l'avvenimento, che essa richiama alla mente.

Nel decimoterzo secolo quasi tutte le città dell' Italia vedevano il loro seno straziato da due fazioni, le quali sotto il nome di Ghibellini fingendo di sostenere la causa dell' imperatore, e sotto quello di Guelfi sembrando difendere quella dei papi, non avevano realmente altro oggetto, che quello d' arrogarsi il poter supremo nelle loro città.

A Pisa un parente del conte *Ugolino della Gherardesca* di fazione guelfa, essendosi impadronito dell' autorità, questi per spogliarnelo, formò una lega coll' arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini, sebben questo ultimo fosse della fazione ghibellina, e giunse a rovesciare il proprio rivale. Ma l' arcivescovo, geloso di un tal successo, e del rango, a cui innalzavasi il conte Ugolino, sebbene avesse cospirato con lui, lo tradì, sollevò il popolo, fece strascinare il conte, ed i suoi quattro figli in una torre, ne chiuse la porta, gettò le chiavi nel fiume, e lasciò le sue vittime morir di fame in questa prigione.

Il poeta vede nell' inferno due personaggi, l' uno dei quali attaccando i propri denti sopra la nuca dell' altro, ne rode il cranio, e ne divora il cervello con l' avidità di un' uomo affamato, che si getta sopra un pezzo di pane. Era questi Ugolino, che mangiava la testa dell' arcivescovo. Dante gli domanda, chi sei tu? quale è la cagione, che ti rende capace di una simile atrocità? Ugolino gli racconta il tradimento dell' arcivescovo, la sua orribile vendetta, lo spaventevole sogno, che egli ebbe nella prigione, come al suo svegliarsi uno dei suoi figli vedendolo sul punto di morir di fame, lo supplicò di

ciò che è un frutto degli studj di un secolo di più. Quanto ai colori essi sono impiegati in un modo, che fa conoscere la fatica e la pena, con dei tratti di pennello, ed insieme con del

mangiarsi lui, e i suoi fratelli un dopo l' altro, e come egli morì accanto a loro; situazione la più dilaniante di cui l' idea possa offrirsi allo spirito umano, espressa con immagini, e con parole egualmente forti e terribili! La traduzione di questo episodio sarebbe impossibile; bisogna contemplarlo nell' originale, o volgere altrove lo sguardo. Esso trovasi nel XXXII, e XXXIII canto.

Che sarebb' egli se la mano del pittore avesse degnato usare il pennello! Si assicura, che Dante disegnava: e chi potrebbe dubitarne? Il dio, che l' ispirava, fa crescere sul Parnaso gli stessi fiori e gli stessi allori per i pittori, e per i poeti. Ma no; se Dante avesse dipinto, se avesse rivestito di colori egli stesso questa spaventevole istoria, di cui la sua penna ci ha tracciato il racconto, qual' uomo avrebbe potuto sopportarne l' immagine? Ve ne è egli un solo a cui non possa dirsi alla semplice lettura, quel che il misero Ugolino dice a Dante:

E se non piangi di che pianger suoli?

Se vogliasi aver la prova, che l' anima di Dante riuniva la sensibilità la più viva all' energia, che lo rendevan capace di queste maschie pitture, basta leggere i versi della cantica dell' inferno, a' quali si riporta l' ultimo quadro di questa tavola dal verso 70 fino alla fine del quinto canto. L' amore infelice non ha tenuto giammai un linguaggio tanto commovente; giammai l' amore felice un più dolce linguaggio.

Straniero in Italia, estraneo alla bella lingua di questo paese magnifico, io la prego a perdonarmi, se ho tentato di aggiungere alcune foglie di alloro alla corona di cui essa ha ornata la fronte di un poeta, quasi divi-

punteggiato piuttosto che con dei tocchi franchi e larghi; ed in conseguenza essi hanno qualche cosa di secco, ed un lustro troppo vivo, che in quei tempi piaceva a dei giudici poco istruiti delle vere bellezze della pittura.

Noi vedremo in un tempo prossimo, o nell'epoca stessa, e forse nelle mani del medesimo artista, che aveva perfezionato il proprio talento, giungere quest' arte di dipingere sopra i manoscritti ad un grado di merito, che è stato raramente sorpassato dopo quei tempi.

Tav. LXXVIII. Miniature tratte da una bibbia latina: manoscritto del XV Secolo.

Rinnovamento di questa specie di pittura.

Il quadro infatti, che solo riempie la tavola LXXVIII, preso in prestito da una bibbia della biblioteca dei duchi di Urbino, scritta alla fine del decimoquinto secolo, è di una esecuzione, che non lascia nulla da desiderare a tutti i riguardi. Esso rappresenta gli sponsali del profeta Osea a cui Dio ha comandato di prender moglie.

La composizione perfettamente ordinata è un' esempio di quelle belle disposizioni, che Masaccio ed il Perugino inventarono i primi, e che Raffaello ha in seguito perfezionate. Vi si riconosce a primo aspetto la condotta di que-

timato dalla opinione pubblica; io le ho raccolte ai piedi del dio delle Arti, che sono l'oggetto della mia devozione.

sto gran pittore, o piuttosto quella del suo maestro. Vi ha anche luogo di credere, che l'opera è del Perugino, ammettendo che essa sia stata eseguita come è probabile nello stesso tempo della scrittura del manoscritto. Questa porta la data dell'anno 1478; il Perugino nato nel 1446 aveva allora trentadue anni, e poteva bene occuparsi a dipingere delle miniature prima di darsi intieramente all'esecuzione de' suoi grandi quadri; altrimenti bisognerebbe attribuire una così notabile produzione o a Cosimo Rosselli, o a Sandro Botticelli, o a Pietro di Cosimo, o a qualcun altro dei più abili contemporanei del Perugino.

Il disegno è qui molto superiore a quello di tutti i manoscritti precedenti. Vi ha maggior correzione nei contorni, maggior cognizione nei movimenti del corpo, e nelle attitudini una dignità fin'allora rarissima. Il panneggiamento si fa pure osservare per una più larga, e più naturale disposizione, e per delle pieghe, che son meglio motivate dall' azione del
gio. Se l'uso dei colori tiene ancora
della secchezza dei tempi anteriori, d
dall'essere questo difetto inseparabil
che modo dal genere. Ma l'abilità r
l'artefice applicava forse già a dei ve
l'ha posto nella possibilità di animar
miniature con de' tocchi larghi, di

delle tinte saviamente scelte, che producono l'accordo il più armonioso.

Questa maniera la più propria ad ornare manoscritti di un' accurata scrittura non avrebbe dovuto mai senza dubbio essere dimenticata in questo genere di lavori; ma, io lo ho fatto di già osservare, essa poteva difficilmente divenir propria a degli artefici, che non lavoravano, che in piccolo; quando noi vediamo delle miniature tanto perfezionate, quanto queste, egli è assai da presumersi, che esse son dovute a pittori esercitati nel genere grande.

È verisimilmente ad uno di questi artefici, che son dovute le pitture di un manoscritto della biblioteca del Vaticano, che porta il titolo di breviario, o libro dell' ore di Mattia Corvino.

Tav. LXXIX. Miniature, ed ornamenti del breviario del re Mattia Corvino: manoscritto latino. Fine del XV. Sec.

Questo principe a cui le grandi azioni di suo padre valsero il trono dell' Ungheria da lui onorato colle sue proprie virtù, era molto istruito. Egli amò gli artisti ed i letterati, e molti ne attrasse presso di se, impiegandoli a formare in Buda una biblioteca in cui furono collocati de' bei manoscritti.

Questo era di quel numero. Egli non mi da solamente l' occasione di rendere omaggio alle grandi qualità di un principe tanto degno della memoria e della riconoscenza delle Arti; io vi

trovo anche un'esempio proprio a mostrare che i pittori di questa epoca, sebbene di già abilissimi, erano ancora qualche volta inclinati a far brillare una vana scienza, coprendo un libro di innumerabili ornamenti anzichè procurassero di mostrarsi dotti nelle grandi ed importanti parti dell'Arte.

Il quadro rappresentante la vocazione di san Pietro (fol. 46 del manoscritto) è quello fra tutti che più si avvicina al bello stile di quelli della bibbia di Urbino, soggetto della tavola precedente.

Gli altri non l'uguagliano nè nell'invenzione, nè nell'ordinanza, nè nel disegno. Semplicità minore nelle attitudini; minor verità nell'espressione delle teste; qualche pesantezza nelle proporzioni; una certa durezza nei contorni; nulladimeno si osserva nelle carni, e sopra tutto nelle figure di fanciulli, o di genj alati, un fare assai midolloso. La disposizione dei panneggiamenti è grandiosa, e si avvicina alla maniera della scuola fiorentina. Si sa che il re di Ungheria aveva chiamati presso di se differenti maestri di questa scuola. Questo principe aveva sposata nel 1476 Beatrice figlia di Ferdinando I re di Napoli.

I paesaggi, che formano il fondo di molti di questi quadri offrono spesso dei siti variati e piacevoli. Ma nulla si avvicina alla ricchezza

degli ornamenti, che circondano tutte le pagine. Alcune ne sono quasi intieramente coperte, e danno un' esempio dell' eccesso di cui ho parlato incominciando questo discorso. Io ho fatto incidere la specie di quadratura, che orla il foglio 355, e la ho aggiunta al frontespizio del foglio 7. Vi si trovano mescolate ai devoti soggetti delle antiche pitture delle figure mitologiche, ed altre immagini profane; genere che nel decimoquarto e decimoquinto secolo più che nel decimosesto, usurpava un posto nelle opere religiose. Ho creduto di dover mettere in questa tavola sotto gli occhi del lettore, un saggio di questa associazione di oggetti di natura differente a fin di mostrare la specie di legame, che le ha unite, ed il passaggio da questo stato di cose ad un ordine più giudizioso, che le ha separate. Il carro di Nettuno che si vede nel basso del frontespizio, annunzia del rimanente colle sue forme il ritorno dell' antico e bello stile.

Tav. LXXX.
Miniature di una raccolta di poesie in onore di papa Giulio II. e de' suoi nipoti: manoscritto latino.
Sec. XVI.

L' elogio in versi di Giulio II, ove io ho attinte le pitture della tavola LXXX sebbene dorato riccamente, non racchiude però ornamenti tanto moltiplicati, quanto l'opera precedente.

Consultando le convenienze meno di quel che non abbia cercato di adulare l' umor marziale di questo papa, il pittore che ha eseguito

questo manoscritto nei primi anni del decimo sesto secolo, ha creduto dovere scegliere i suoi simboli fra quelli, di cui faceva uso l'antichità per onorare i guerrieri vittoriosi. Egli ha imitato l'autore del poema, che ha celebrate le imprese militari di Giulio II piuttosto che le sue virtù di pontefice; quindi egli lo rappresenta dopo la sua conquista di Bologna, montato sopra una quadriga, preceduto dalle sue truppe trionfanti, e trascinando incatenati al suo carro alcuni prigionieri, simile a Giulio Cesare, di cui egli avea preso il nome (1); ma ricondotto dalla forza delle cose a considerare nel papa il carattere di sommo pontefice, ei lo dipinge in seguito entrando in Roma la domenica delle Palme dell'anno 1507.

Il restante della composizione mostra Giulio occupato di oggetti religiosi, circondato dai cardinali, vedendo i cieli aperti sopra di lui, ed una figura divina, che lo richiama a nuovi trionfi, promettendogli la liberazione della terra santa.

L'anima grande e forte di questo sovrano prestava un'alimento a tutte queste poetiche finzioni, così come la quercia, *robur*, aveva for-

(1) *Signis in hostes illatis, pugna, victoria, triumpho, Julium plane egit*. Ciaconius; *de vita Jul. II.*

nite armi parlanti alla sua famiglia, il nome di cui è *della Rovere* (1).

I ritratti dei nipoti di Giulio, che dividevano le sue fatiche e la sua gloria, accompagnano il suo in forma di medaglioni negli ornamenti laterali della pag. 9.

Queste immagini finalmente sia che si osservino ciascuna in particolare, sia che ci si attacchi all'insieme dell'invenzione ci provano, che l'arte procurava di ravvicinarsi ai principj dell'antico nella miniatura come nelle sue altre branche. Se l'autore non è giunto a questo suo scopo nella esecuzione delle figure, che sono corte, poco eleganti, e senza effetto, la composizione per lo meno ha un movimento generale, che conviene assai ad una marcia trionfale. Il paesaggio in cui la scena è collocata, è vasto e bene inteso; vi si vedono dei gruppi di alberi disposti con gusto, delle acque, una lontananza piacevole, e molto bene in prospet-

(1) È di questa quercia, che il cardinal Bembo diceva indirizzandosi a Sisto IV della stessa famiglia di Giulio II.

Cura deum quercus *sancta*, *piumque nemus*
Dignaque Cecropiae, *pinguis cui silva Minervae*
Cedat, *et herculeis populus apta comis*;
Cedat et ipsa suo laurus Phoebeia luco,
Inflexaeque pedem Bacchica serta hederae,
Vel myrthi Veneris, *vel sylvani cyparissi*,
Vel quae capripedi pinus amata Deo est.

tiva. Sembra finalmente, che questo quadro sia l' opera di un pittore in grande, il quale prestávasi come noi lo abbiamo già veduto in altri esempj, all' abbellimento dei manoscritti.

Checchè ne sia le tre ultime tavole da noi esaminate finora, formano una prova completa, che l' invenzione diveniva più poetica, la composizione più elevata, il disegno più corretto, e che gli ornamenti più ricchi erano ancora di miglior gusto.

Con queste tre tavole adunque doveva io terminare la storia delle miniature eseguite per l' abbellimento dei manoscritti.

Tav. LXXXI.
Quadri cronologici della Paleografia greca, e latina.
dal VIII al XIV Sec.

In conseguenza la tavola seguente vale a dire la LXXXI non presenta, che un quadro cronologico della calligrafia, e del meccanismo tanto della scrittura, che delle pitture dei manoscritti.

Il sommario delle tavole ne rende un conto particolarizzato, questo rammenta differenti circostanze relative all' esecuzione dei manoscritti, le quali sebbene si leghino sotto alcuni rapporti con la storia della Pittura, non avrebbero per altro potuto trovar qui luogo senza interrompere il nostro racconto.

Usciti così dagl' inferiori generi, che la mancanza di monumenti più importanti ed il desiderio di considerar l' arte sotto

cie, ci hanno impegnati ad esaminare con attenzione, noi porteremo ora i nostri sguardi sopra opere di un ordine superiore, seguiremo le vicende, che ha provate la pittura in grande tanto a fresco, che a olio, ed osserveremo la felice rivoluzione, che ne ha finalmente prodotto l'intiero rinnovamento.

PITTURA A FRESCO.

QUADRI A TEMPERA, O A OLIO

SOPRA

IL LEGNO, O SULLA TELA

Agli esempi di degradazione, che ci hanno offerti le pitture delle catacombe fino dai primi tempi nei quali questi sotterranei divennero l'asilo religioso dei cristiani, fino a circa il decimo e l'undecimo secolo; a quelli, che ci hanno presentati i musaici e le miniature dei manoscritti greci e latini, noi aggiungeremo ora l' esame di un gran numero di lavori, che appartengono, nello stesso modo delle immagini disegnate nelle catacombe, alla bra[illegible] cipale dell' Arte, ed ai quali, il nome d[illegible] conviene più specialmente, che ai mus[illegible] agli ornamenti dei manoscritti. Saranno [illegible] ture a fresco, a tempera, o a olio sul l[illegible] sopra la tela. Noi anderem seguitando [illegible] di questo genere capitale dal nono e [illegible] secolo fino all'epoca dell'intiera resta[illegible]

Se noi siamo stati obbligati a ric[illegible] musaici, ed ai manoscritti ciò, non è st[illegible] chè la pittura in grande a fresco, ovve[illegible]

pera abbia cessato mai di esser coltivata in Italia non meno che nella Grecia, e principalmente a Costantinopoli, capitale dell' impero e della chiesa greca. Cara alle umane affezioni la pittura ha servito in tutti i paesi, ed in tutti i tempi. l' amore, la gloria, la storia e la religione.

Non è da dubitarsi, che Costantino, il quale desideroso di ornare la sua nuova città con la più grande magnificenza vi richiamò un sì gran numero di architetti e di scultori, non ci abbia impiegati egualmente i pittori, che egli trovò sui luoghi, e quelli, che potè condurvi di fuori. Tutti gli scrittori di quest' epoca ci fanno prova, che questo principe, ed i suoi successori, come pure i particolari, che vivevano nel medesimo tempo, fecero eseguire numerose opere di pittura.

Alcuni epigrammi dell' antologia greca si riferiscono a delle immagini, che sembrano esser state piuttosto dipinte che scolpite, sebbene designate con una parola comune a queste due arti.

Queste figure collocate in luoghi pubblici (1), erano omaggi renduti a dei magistrati, che ave-

(1) Io rimando il lettore per ciò che appartien qui alla Pittura, come ho egualmente fatto per l' Architettura, e per la Scultura, e con la certezza stessa di esser loro grato, all' eccellenti memorie del signor Heyne, inserite negli atti dell' accademia di Gottinga.

vano ben meritato delle loro città, a dei dotti, ed anche a delle femmine, che i loro talenti, o la loro bellezza rendevano celebri.

L'imperator Teofilo, Basilio il Macedone, Leone il filosofo nel nono secolo fecero ornare i loro palazzi di pitture relative agli avvenimenti, che gli avevano portati sul trono. Costantino Porfirogenito adoprò egli stesso il pennello, e questo talento divenne per lui un mezzo di sussistenza nelle sue disgrazie. I suoi successori ne' secoli decimo, undecimo e duodecimo, presero piacere a farsi rappresentare sulle mura interne dei loro palazzi i combattimenti dai quali essi erano usciti vittoriosi, e le caccie, nelle quali avevano segnalata la loro abilità. L'adulazione voleva anche, che le loro prodezze fossero dipinte nelle case dei loro cortigiani, ed uno fra loro parente di Michele Comneno cadde in disgrazia per aver trascurata questa maniera d'incensare il suo principe.

L' imperator Michele nel decimo terzo secolo incaricò la Pittura di conservar la memoria dei grandi avvenimenti del suo regno, e principalmente dell' apparecchio trionfale che adornò il fine della sua vita nell' anno 1281.

Ma richiamata a più rispettabili lavori, dopo avere abbellite le sepolcrali dimore dei primi martiri, la pittura fu consacrata dai capi della religione alla decorazione delle chiese cristiane.

Appena che essi ebbero ottenuta nel quarto secolo la libertà di costruire dei templi, essi li riempirono di immagini in onore del Dio creatore, del Dio salvatore, della Vergine madre, e di quei fedeli, la vita dei quali santificata dalle loro opere buone, e dalle loro preghiere, meritava pubblici omaggi.

I pittori greci fino dal settimo e l'ottavo secolo, avevan coperto di tante pitture non solamente le mura delle chiese di Costantinopoli, e delle altre chiese dell'Oriente, ma ancora le facciate delle case, e le muraglie della maggior parte dei pubblici edifizj, che questo eccesso dette luogo per avventura ad un altro, a quello dei settarj conosciuti sotto il nome di Iconoclasti, lo zelo inconsiderato dei quali portossi fino a spezzare le immagini più venerabili, ad interdirne l'uso senza eccezione, e crudelmente perseguitarne gli autori.

Fu all'epoca di questa persecuzione, che i pittori, i quali in tutta l'estensione del paese sottomesso alla chiesa greca, sussistevano dei loro lavori, emigrarono, e si sparsero in gran numero nell'Italia, e soprattutto nelle parti di essa dette la Magna Grecia.

Essi vi furono accolti dai pastori della chiesa latina, i quali opposti al momentaneo errore degli scismatici della chiesa di Oriente, ed obbedendo al secondo concilio di Nicea, molti-

plicarono allora le pitture religiose di ogni specie, e soprattutto i musaici. Ne risultò, così come l'abbiamo veduto specialmente sulla tavola XVIII, in cui trovansi incisi alcuni musaici dell' ottavo e del nono secolo, una marcata influenza dello stile della scuola greca su questo genere di scrittura.

Questa influenza continuò a farsi sentire nel secolo successivo, e non potè, che aumentarsi allorachè nell' undecimo, Desiderio abate del Monte Cassino, tanto spesso citato per un tal fatto, chiamò dei maestri greci da Costantinopoli, per fondare una scuola di pittura in musaico, nella quale furono istruiti un gran numero di soggetti dell'ordine di san Benedetto.

I rapporti di Costantinopoli e dell' Oriente coll' Europa, e principalmente con l' Italia, nella quale i Greci conservarono qualche possesso fino al di là dell' undecimo secolo, non essendo del resto stati interrotti giammai, il genio greco non cessò d'influire sull' Occidente in tutto quello, che si riferisce alle arti del disegno.

Gli stabilimenti dei Veneziani, dei Pisani e dei Genovesi nell' impero greco consolidarono questi rapporti a vantaggio del commercio, ed il commercio comprese fra gli oggetti dei quali s'incaricava le produzioni della Pittura tale, quale essa era allora in Grecia.

I frati ed i preti latini, che seguitarono nelle crociate le armate europee, e più ancora quelli, che viaggiarono nell' Oriente dopo la presa di Costantinopoli fatta dai crociati, ne riportarono molti quadri greci; ed essi non facevano in questo, che seguitare l' esempio dei monaci greci, che venivano a stabilirsi in Italia.

Questi quadri erano principalmente immagini della Vergine, erano di quelle madonne conosciute sotto il nome di *madonne dipinte da san Luca* tanto numerose in Roma, e nello stato pontificio.

Molti maestri greci vennero a Roma colle loro opere, come al tempo della prima conquista della Grecia fatta dai Romani, e fondarono in Italia una vera scuola greca.

Dal miscuglio di questa scuola colla scuola nazionale, che componevasi di pittori italiani, se ne formò una terza che fu *mista*, e che si può nominare *greco-italiana*.

Sono per conseguenza le produzioni di queste tre scuole, che noi dobbiamo abbracciare nella continuazione della storia della Pittura, durante la sua decadenza, ed è pure a questo oggetto, che sono stati riuniti sulle tavole, che ora verran seguitando, gli avanzi dell' Arte dei secoli nono, decimo, duodecimo, e decimoterzo fino all' epoca del decimoquinto e del decimo-

sesto, in cui dopo aver ricevuto i suoi principj dai migliori maestri di Firenze e di Siena, la bella scuola puramente italiana pervenne al suo perfetto ristabilimento.

Da questi differenti stati della Pittura in Italia sono nate alcune questioni conosciutissime da quelli, che si occupano della storia moderna delle Arti; queste questioni sembrano trovar qui il luogo loro, e, oso crederlo, vi troveranno anche la loro soluzione.

Esse hanno per principale oggetto di sapere, se la Pittura era intieramente perduta in Italia nel duodecimo secolo; se furon chiamati alcuni pittori greci per rinnovarvela; se fu Cimabue, ed i suoi successori della scuola fiorentina, che ebbero questa fortuna: *avendo poco meno, che risuscitata la pittura*.

Sono queste le asserzioni di Vasari nella vita di quest'ultimo pittore: esse hanno dato luogo a molte dissertazioni polemiche contro questo autore, e contro la scuola fiorentina, per parte delle altre scuole d'Italia, e de' loro storici.

Io non intraprenderò di discutere per mezzo di ragionamenti i titoli, sopra i quali queste reclamazioni si fondano. Se da un lato la maggior parte degli scrittori semplicemente letterati si attaccano alle date, ed ai racconti dei fatti, più che allo stile delle pitture, gli scrittori artisti dall'altro lato, troppo esclusiva-

mente occupandosi di ciò che appartiene all'Arte per se medesima, trascurano spesso la precisione delle date, e la determinazione dei luoghi. Non può essere, che ravvicinando questi due estremi, o piuttosto evitandogli, e non prendendo troppo alla lettera le espressioni tanto dei letterati, quanto degli artisti, che si può arrivare a conoscere la verità. La bilancia delle opinioni fa provare delle oscillazioni, che l'imparzialità ed il tempo possono soli render fisse.

Nell'osservare le pitture di cui noi ci accingiamo a parlare con un' attenzione spogliata di qualunque interesse di patria e di scuola, sarà permesso di decidere sopra i luoghi, le epoche e gli autori di queste produzioni. Io le presenterò le une ravvicinate alle altre in maniera, che si renda facile agli occhi anche i meno esercitati il distinguere tutte queste differenze.

Aggiungo, che queste opere della pittura greca portate dalla Grecia in Italia, eseguite nelle città dell' Italia da' pittori greci, sono oggi giorno con le miniature dei manoscritti i soli mezzi, che ci restano per formarci un' idea dell'Arte greca nella sua decadenza, e per stabilirne la storia per mezzo dei monumenti.

VECCHIA SCUOLA GRECA IN ITALIA

SECOLI X, XI, XII E XIII.

Tav. LXXXII. Esequie di S. Efrem quadro greco, a tempera in legno. Sec. XI. o XII.

È per giungere a questo scopo, che io ho posto un quadro greco sulla tavola LXXXII. Egli è in legno, ed a tempera. Il soggetto principale rappresenta l' esequie di sant' Efrem.

Il pittore ha arricchita la parte superiore della composizione coll' immagine di differenti occupazioni, che riempivano le giornate dei mònaci del deserto. Il celebre diacono di Odessa, di cui la tavola XLIX ha rammentate la dottrina e la santità, si ritirò in questi luoghi di orazione. Vi si vedono gli anacoreti occupati in lavori manuali, nella lettura dei libri santi, in devoti trattenimenti, e nella contemplazione. Vi si riconosce uno stilita sopra la sua incomoda abitazione, e più alto un' angelo, che porta al cielo l' anima di sant' Efrem sotto la figura di un bambino.

Nella parte inferiore del quadro un gran numero di solitari, alcuni dei quali son venuti da deserti lontani trovansi riuniti presso il sepol-

cro, in cui il corpo del santo deve esser riposto. Si distinguono fra loro due vescovi, rivestiti del pallio greco: Molti di questi personaggi meritano di esser notati per i sentimenti, che si manifestano sopra i loro volti, e principalmente per l'espressione della loro venerazione per il solitario, del quale piangon la morte.

Il panneggiamento offre uno stile assai conveniente ai personaggi e al soggetto. Questo stile come anche i caratteri delle teste, di cui si può farci un idea certa, atteso che il gruppo è stato intieramente calcato sull'originale, porta a credere, che questo quadro è stato eseguito nella Grecia stessa, e permette di classarlo fra le produzioni della scuola greca.

Per mancanza d'indicazioni sulla sua data, io lo colloco dal decimo all' undecimo secolo. Se ne darà senza dubbio il medesimo giudizio, paragonandolo colle pitture del Menologio greco, e principalmente con quella, che io ho data sulla tavola XXXII rappresentante l'assemblea dei padri del secondo concilio Niceno occupati nella condanna degl' iconoclasti, nella quale vedesi maggior fermezza, e un poco più di sapere, e che è anche alquanto più antica.

Il colorito del quadro di sant' Efrem, sebbene sia a tempera, comè tutto ciò, che si dipingeva allora sul legno, ha una vivacità tale nelle

parti rispettate dal tempo, che è stato creduto dipinto a olio (1).

Tav. LXXXIII. Sepoltura della Vergine: Pittura rutnica a tempera in legno. Sec. XI.

Il quadro inciso sulla tavola LXXXIII, il quale appartiene ad un rito particolare della chiesa greca, nominato *greco-rutnico*, o *greco-moscovita*, è un monumento di una branca della scuola greca, conosciuta sotto il titolo di scuola *Rutnica*.

Esso rappresenta la deposizione della Vergine nel sepolcro, ciò che nel rito, e nella lingua rutnici, chiamasi, come si vede nell'iscrizione posta nell'alto del quadro, *il sonno della Vergine madre di Dio*.

(1) Si era senza dubbio fatto uso di una vernice grassa, ciò che è stato cagione, che Bottari nel pubblicare un' incisione di questo quadro, lo ha detto dipinto a olio, errore, che egli ha corretto nella sua edizione del Vasari. Egli ci fa sapere nella spiegazione, che egli ha data di questa composizione (*Roma sotterranea* tom 3 pag. 219) che essa è stata creduta trasportata da Costantinopoli da Francesco Squarcione, schiavone di origine, il quale dopo avere studiato in Grecia formò a Padova una scuola numerosa di pittura, dalla quale uscì Andrea Mantegna. Questo quadro dopo esser passato da molte mani in quelle del cardinal Livizzani è restato nel *Museum Christianum* della biblioteca del Vaticano. Esso porta per titolo in greco, nella parte superiore, *la morte*, o come dicevano i Greci il sonno di sant' Efrem, ed in basso una iscrizione, che lo dice della mano del pittore Emanuele Tranfurnari. Trovasi nel tomo terzo del *Thesaurus veterum diptychorum* pag. 44 l'incisione di un quadro greco, la di cui composizione offre molti punti di somiglianza con questo.

Il suo divin figlio tiene ancora fra le sue mani una piccola figura, colla quale i pittori di questi tempi volevano rappresentar l'anima, al momento in cui ha abbandonato il corpo. Essa è nuda come la verità, e giovine come la verginità. Un angiolo, gli apostoli, ed alcune sante donne, adempiono presso la Vergine agli ultimi doveri. Così il soggetto di questa composizione è presso a poco il medesimo di quello del precedente quadro.

Ma l'ordinazione di questo qui, la particolarità, e gli atti medesimi di ciascheduna figura, non si spiegano tanto chiaramente. Le espressioni ed i movimenti non hanno nè la stessa verità, nè la medesima dignità. Se lo stile, e particolarmente la disposizione del panneggiamento, rammentano la maniera greca, l'opera non può nulladimeno appartenere, che a una di quelle scuole, che noi abbiamo chiamate *secondarie*, ed i suoi caratteri riuniti la pongono in un' epoca inferiore, che sembra essere il secolo undecimo.

Si può dire altrettanto di un quadro in onore di san Niccolò vescovo di Mira in Licia, di cui credesi che il corpo ed il culto siano stati trasportati circa questo tempo a Bari nella Puglia, ove questo santo è l'oggetto di una gran devozione come lo è in Russia egualmente.

Il ritratto del santo N°. 2, e le figure estratte dalla cornice che lo circonda, calcate sopra gli originali N°. 3 e 4, come pure quelle del gran quadro N°. 1, collocano quest' opera presso a poco verso la stessa epoca.

Il colorito del primo, vale a dire di quello della Vergine è secco ed impiegato con poca intelligenza. Quello del secondo ancora meno impastato e steso senza rilievo, si ravvicina molto a quello delle pitture dei manoscritti.

Oltre un contorno di argento di un lavoro assai ricercato nell' intaglio, che arricchisce ciascuno di questi quadri, la testa di ciaschedun personaggio è sormontata da un cerchio di argento più o meno grosso, incollato, o attaccato con dei chiodi quasi impercettibili. Questo ornamento di un genere barbaro, forma sopra il fondo della pittura un rilievo insopportabile ; nulladimeno esso è ancora frequente-
sato oggi giorno nelle opere greche,
è parimente comunicato in Italia, ove
ro di vedere questi cerchi di argento
... pitture a olio della Vergine e di Gesù Cristo, che la devozione crede di onorare con
a simile bizzarria.

IV.

ise sulla tavola LXI ... m
... sportate dalla Grecia ... io
X. ... eseguite in Roma da un pittore ... p-

partenente alla scuola greca, che trovavasi già da qualche tempo stabilita in Italia; quindi sono esse evidentemente inferiori a quelle della tavola LXXXIII fatte da un maestro greco, ed in Grecia, sebbene queste ultime siano della stessa epoca, vale a dire, del decimo secolo.

Il papa Pasquale I allorchè innalzò la chiesa di santa Cecilia, si servì di artefici greci per costruire il musaico, che ornava la tribuna. È verosimile che questo papa, o qualcuno dei suoi successori avrà incaricato posteriormente alcuni allievi di questi maestri di dipingere nell'interno del portico gli avvenimenti principali della vita, e il martirio di santa Cecilia, di suo fratello (1) e del suo sposo. Queste pitture riempiono la terza parte della tavola, in un' ordine simile a quello, nel quale esse erano disposte sulle mura di questo portico. Ho date tutte le particolarità necessarie alla loro intelligenza nel sommario delle tavole.

Io vi indico pure i soggetti, e l'origine delle pitture incise nella parte superiore. La prima N°. 1 è anteriore a quelle di santa Cecilia; la seconda N°. 2 è presso a poco dello stesso tempo. Tutte e due svelano un pennello della scuo-

(1) San Tiburzio era fratello di san Valeriano sposo di santa Cecilia, quindi cognato non fratello di detta santa. (*N. del T.*)

la greca, e la certezza sarà a questo riguardo completa, se si paragonino col quadro puramente greco da me ora citato.

Tav. LXXXV. Pittura greca in legno portata in Italia. Sec. XI. e XII.

Il quadro inciso sulla tavola LXXXV è di uno stile molto inferiore a quello delle pitture delle tavole precedenti. I caratteri delle iscrizioni greche, che vi si osservano debbono farlo credere dell' undecimo, o del duodecimo secolo.

Il Cristo è seduto con sufficiente maestà sopra una specie di trono; ma i due apostoli in piede accanto a lui sono in una attitudine rigida ed insignificante, difetto, che noi avremo troppo sovente occasione di osservare in altre produzioni anche di tempi successivi.

I colori sono applicati senza intelligenza sopra un fondo d'oro; il panneggiamento del Cristo è verde di una tinta, che si avvicina all'azzurro; il mantello di san Pietro è di un giallo rossastro. Il pennello, che non procede, che per tratteggi, non ha nulla di midolloso nè nei panneggiamenti, nè nelle carnagioni.

La testa di san Pietro, e la mano del Cristo sono stati calcati sugli originali. Io ho voluto trar così il carattere del disegno il quale è o e secco specialmente nelle articolazioni ormi delle dita con delle pretenzioni alla cognizione dell'anatomia.

Queste pretenzioni sono ancor più visibili nella figura incisa sulla tavola LXXXVI dietro un quadro del duodecimo secolo, che rappresenta sant'Antonio abate.

Tav. LXXXVI. Pittura greca a tempera in legno. Sec. XII.

I muscoli del volto son segnati in nero, ed i contorni ne sono assai risentiti. Le masse ne sono indicate da degl'intervalli lasciati in bianco. Le fibre disseccate e stirate rassomigliano a delle corde; i capelli ed i peli della barba son contati, come tanti fili.

La maniera con cui questa figura è incisa dietro un calco, ne farà concepire un'idea esatta.

Del rimanente vi si può riconoscere, che questa vecchia scuola greca non era intieramente sprovvista di cognizioni anatomiche. Non le è anzi mancato, che l'arte di nasconderle; rimprovero qualche volta indirizzato dopo il rinnovamento, a due maestri, i quali si sono mostrati profondamente istruiti in questa conoscenza del corpo umano.

Questo quadro è in legno, e perfettamente conservato; Il legno è ricoperto da un intonaco di gesso fine di una linea di grossezza, e sul gesso trovasi una mano d'oro. I colori sono a tempera uniti, e messi non per tocchi, ma per tratteggi. Segni larghi, contati e profondi marcano le ombre e le pieghe, come pure i passaggi da un panneggiamento ad un altro

nello stesso modo, che ne' nielli. Il mantello dell' abate è rosso; il vestiario di sotto è verde come anche la parte, che cuopre le spalle. La luce, ed i colori locali non presentano nè mezze tinte, nè riflessi.

Tav. LXXXVII. Madonna greca. Pittura a tempera in legno. Sec. XIII.

Bisogna collocare verso tempi inferiori vale a dire verso la fine del duodecimo secolo, o il principio del decimoterzo, il quadro inciso sulla tavola LXXXVII. Vi si vede una di queste immagini della Vergine attribuite a san Luca, le quali dopo la presa di Costantinopoli fatta dai crociati nel 1204 furon trasportate in grandissima quantità dall' Oriente in Italia, e che sono tuttora l'oggetto di una gran venerazione tanto nella chiesa latina, che nella chiesa greca.

Era un' immagine simile a questa, che i generali greci verso gli ultimi tempi dell' impero, facevan portare alla testa delle loro armate, perchè essa ne fosse la *Conduttrice*; ed è questo medesimo titolo, che è stato dato alla Vergine sul quadro, che noi esaminiamo, siccome noi lo vediamo nell' iscrizione malgrado la di lei inesattezza.

L' imperator Alessio Duca soprannominato Murzuffa, essendosi lasciato togliere uno stendardo di questo genere in un combattimento con i Latini, sotto le mura di Costantinopoli, cadde in disperazione della conservazione del

suo trono, e della sua vita, e perdette in fatti l'una e l'altro nello stesso anno.

I pittori greci di questo tempo erano più attaccati al sacro testo, che dice *nigra sum, sed formosa* che al precetto dell'antica scuola greca, il quale esigeva, che tutte le figure, e soprattutto quelle degli esseri divini fossero belle. Questa testa della Vergine è tanto, quanto è possibile, lontana dalla bellezza. Vi si vedono tanti difetti, che essa potrebbe servire per dimostrare l'ultimo termine della decadenza in cui cadde la scuola greca (1). Un colore asso-

(1) *Maniera di maestri greci, occhi spiritati, mani aperte, in punta di piedi*. Vasari, *Proem. delle vite*, *tom. I.*

Figure senza proporzione, senza disegno, e senza colorito, senz' ombre, senz' attitudine, senza scorti, e senza varietà, senza invenzione, o componimento,....... un nero profilo, con occhi grandi e spaventosi, piedi dritti in punta, e mani aguzze, con una durezza più che di sasso. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno* tom. I. pag. 163.

Una linea oscura contorna i profili delle membra. = Tratti angolosi e regolati per le pieghe secche, e senza rilievo; un color di oscura filiggine, nero e rossastro, giallo opaco, le distinguono; occhi molto aperti, pupille grandi, ma distaccate dalla palpebra inferiore, bocca stretta, non ben segnata, mascella molto larga e piena, naso adunco sulla cima. = Dita delle mani lunghe, secche ed aguzze sulla cima. Tinta delle carni giallo fosco color d' oliva. Morrona *Pisa illustrata nelle arti del disegno* tom. II cap 3.

lutamente nero, occhi spalancati, ed alquanto feroci, labbra serrate l' un contro l' altro, un naso e gote di una smisurata lunghezza, un mento troppo corto, mani lunghe e strette, diti affilati, contorni pesanti, disegnati da un tratto grossolano; tali ne sono i principali caratteri. Le pieghe dei panneggiamenti sono indicate da delle linee dure e taglienti; le tinte vi sono applicate per mezzo di tratteggi in tutti i sensi. I colori sono intieri, nerastri, o di un rosso mescolato di giallo.

Disgraziatamente furono pitture più, o meno simili a questa, che divennero i modelli degli artisti, ossia che essi non ne conoscesser dei migliori, ossia perchè la devozione non permettesse di allontanarsi da questi tipi riguardati come sacrosanti.

Nulladimeno per esser giusti bisogna convenire, che nelle epoche nelle quali l' Arte fù totalmente annientata in qualunque altro luogo, o allorchè essa non produsse più, che delle opere mostruose, ed a contare dal quarto e dal quinto secolo, essa non cessò di conservar nella Grecia una vaga memoria dei principj sui quali essa era stata fondata, e che avevano fatta la sua gloria per un così lungo tempo, e che essa vi ha mostrato costantemente nel disegno alcuni avanzi di belle forme, nell' ordinan-

za una lodevole conformità con le regole seguitate dagli antichi.

Piuttosto per eccesso, che per difetto peccavano gli artisti greci nei secoli d'ignoranza. Quegli occhi, il di cui sguardo sembra esprimere la maraviglia, occupavano sempre una grande e bella incastratura; quelle esagerate proporzioni delle gote e del naso facevano parte di un nobil carattere; quelle pieghe diritte e sottili, che si prolungavano nel panneggiamento, partivano d'alto, e terminavansi con dignità. Non si può negare nemmeno, che l'attitudine, o il movimento delle figure non avesse ancora qualche cosa del grandioso antico; tali sono il Giosuè, che ferma il sole, della tavola XXX; l'Isaia, e la notte della tavola XLVI: i compagni di sant'Efrem della tavola LXXXII.

Quando la monotonia non è comandata dallo spirito religioso del soggetto, la composizione presenta ancora un giusto sentimento delle convenienze. Posso citare le allocuzioni di Giosuè tavola XXVIII; i funerali di sant'Efrem tavola LXXXII, e la danza delle figlie degli Ebrei tavola XLII in cui vedesi una grazia veramente ingenua.

Questi avanzi dell'antica perfezione saranno utili all'Arte, allorchè al suo rinascimento essa farà successivamente nuovi progressi. Continuiamo a farne la ricerca, e ad esaminargli,

framezzo agli errori che noi vedremo riprodursi ancora sopra qualcuna delle tavole susseguenti.

[L]XXXVIII. [Pr]esentazione. [P]ittura a [tem]pera sul legno. Sec. XIII.

Il pittore Giovanni, che ha segnato il suo nome nel quadro della presentazione di Cristo al tempio, inciso sulla tavola LXXXVIII non mostra maggior cognizione delle forme di quel che ne mostra l'autore del quadro precedente; ciò che serve per collocare questo lavoro alla stessa data.

Le attitudini hanno poca espressione, o una espressione ridicola. La testa della Vergine è in piccolo di un disegno egualmente difettoso, che quella della Madonna grande.

Ma può lodarsi l'Artista quanto alla composizione per aver riunite tutte le circostanze dell'azione, facendo assistere alla ceremonia san Simeone, e la profetessa Anna, in conformità col testo dell'evangelio di san Luca. Questo merito in una parte principale dell'Arte, sarebbe degno di un tempo migliore.

Tav. LXXXIX. Pittura greca a tempera sul legno. dal XII al XIII. Sec.

La pittura in questa ep[…] poteva uscire dallo stat[…] noi l'abbiamo veduta se[…] stato contrario; ciò che è[…] greco, il quale ha volut[…]

della madre di pietà nel quadro inciso sulla tavola LXXXIX.

L' espressione del volto, le proporzioni, la distinzione dei muscoli, tutto non è che una specie di caricatura. Il colorito delle carni è bruno, secco, e senza rilievo. Il panneggiamento della Vergine è pesante. Alcune linee nere segnano i moti delle pieghe.

Si ritrovano presso a poco gli stessi difetti nel quadro greco inciso sulla tavola XC, e che sembra appartenere agli stessi tempi.

Tav. XC. Altre pitture greche a tempera sul legno. Sec. XIII.

Nessuna correzione nel disegno tanto delle figure di uomini, che dei cavalli; niuna espressione nelle teste, sguardi vaganti, forme monotone. I colori sono applicati senza degradazione sopra un fondo d' oro; le tinte generalmente brune son fatte risaltare in qualche luogo da dei chiari distribuiti a caso, per mezzo di tratteggi di un pennello fino, ma secco e duro.

Sebbene la composizione manchi di naturalezza e di verosimiglianza, l' immagine dei due guerrieri, che marciano sotto la protezione di una mano celeste, riccamente vestiti, armati e montati superbamente, e in atto di ascendere una dirupata rocca; un movimento animato, particolarità magnifiche, richiamano l'attenzione, ed offrono ancora un esempio di questo an-

tico grandioso, di cui la scuola greca conservava la memoria.

Tav. XCI.
Trittico greco ornato di pitture a tempera sul legno.
Sec. XIII.

Le numerose figure del trittico greco rappresentato sotto il N°. XCI danno luogo a delle simili osservazioni (1). Le differenti parti ne son

(1) Un *trittico*, come questa parola lo indica, è un quadro composto di tre parti; quella del mezzo che è la principale è accompagnata da due altre, che si ripiegano, e la ricuoprono.

Queste tre parti sono dipinte sulle faccie anteriore e posteriore di modo che in qualunque stato, che trovisi il trittico, aperto, o chiuso, presenta sempre qualche pio oggetto alla venerazione ed al culto.

Questa specie di reliquiario è un oggetto di gran devozione presso i popoli della chiesa greca moderna, e sopra tutto per parte di quelli, i quali seguono il rito chiamato *greco, moscovita*.

I trittici sono comunissimi presso i Fiamminghi, ed i Belgi cattolici. Ve ne sono di quelli abbastanza piccoli per esser portati sospesi al collo. Tale è quello, del quale io parlo in una nota qui appresso, a proposito della tavola XCIII.

Quanto a quelli, che si ponevano sopra gli altari, essi possono trarre la loro origine del pari che i quadri che non hanno che due parti, dai dittici di avorio, impiegati anticamente nelle chiese cristiane, come una specie di monumenti funebri, per racchiudervi il catalogo delle persone devote, delle quali volevasi rammentar la memoria ai fedeli.

Questi medesimi trittici hanno presa in seguito la forma piramidale, semicircolare, o quadrata; sono stati posti isolati sopra gli altari, affinchè le pitture fossero visibili da tutti i lati.

disposte sulla tavola in maniera da far conoscere la sua singolare struttura, ed il posto dei differenti ornamenti tanto al di dentro quanto al di fuori.

Non si può non riconoscere nell'incisione designata col N°. 7 l'assemblea del concilio di Nicea, nel quale Ario fu condannato sotto gli occhi dell' imperator Costantino. Le figure de' padri del concilio, rivestiti dei loro abiti pontificali, presentano una serie di personaggi venerabili. Ma vi si osserva egualmente nei tratti del volto, e nelle mani un disegno scorretto, rosso e secco, nelle pieghe dei panneggiamenti, monotonia e rigidezza. Vi si vedono in una parola i difetti tutti, che deformano le altre pitture da noi esaminate finora. Le scorrezioni sono meno urtanti negli oggetti incisi in piccolo; ma io ho fatte calcare la figura della Vergine, e quella del Cristo sopra gli originali, ciò che darà il mezzo di apprezzarne con maggior sicurezza lo stile.

Essi sono stati successivamente ridotti ad un solo pezzo piano, il quale conservava le traccie della sua origine primitiva, ma che non era dipinto che da una parte sola fino a che essi sono divenuti de' veri quadri da altare.

SCUOLA GRECA

STABILITA IN ITALIA

SECOLI XI E XIII.

Tav. XCII.
Pittura a tempera sul legno eseguita in Italia sullo stile greco.
Sec. XII e XIII

Sappiamo, che una frazione di un popolo trapiantato fuori del suo paese nativo, o per le conseguenze di una conquista, o in forma di colonia, prova un cangiamento, ed una alterazione sotto differenti rapporti.

Queste differenze sono facilmente riconosciute nelle arti, se si paragonano le opere eseguite nella madre patria con le produzioni degli artefici trapiantati altrove. Se ne troverà qui un esempio, ravvicinando le sei tavole precedenti a quelle, che portano i Ni. XCII e XCIII, i di cui originali sono presso a poco dello stesso tempo.

Le pitture di queste ultime sono le opere di due maestri, di cui l'uno sembra essere un discendente dell'altro. Tutti e due si dicono Greci, e tutti e due lavoravano in Otranto (1) città

(1) Questa città, l'antico Hydruntum, è situata sopra il mare Adriatico nella maggior vicinanza al continente del-

del regno di Napoli, di fondazione greca, abitata anche oggigiorno come anche i contorni da famiglie di origine greca, e che parlano la lingua dei Greci, di maniera che questi due monumenti ritengono tutte le condizioni che caratterizzano le produzioni della scuola greca stabilita in Italia.

Nella prima il disegno delle mani e dei piedi tanto dell' una, che dell' altra figura non annunzia quasi maggiore scienza di quello dei quadri, che noi abbiam già tanto giustamente criticati sotto questo rapporto. Il pittore non ha intieramente perduto di vista il carattere della scuola nazionale. Il Cristo di una statura molto elevata, presenta un aspetto maestoso. I suoi panneggiamenti sono nobilmente disposti; l'aria colla quale egli riceve il tenero omaggio della Maddalena è piena di bontà; ma per un' altra parte la testa, il panneggiamento, la posizione della penitente annunziano appena la memoria di questa scuola materna, e manifestano il carattere del paese in cui l'artista aveva fissata la sua dimora.

la Grecia, da cui essa non è separata che da un canale largo trentasei miglia. Antica colonia greca passata sotto la dominazione dei Romani, poi conquistata dai Turchi, essa è stata ripresa sopra i medesimi dal duca di Calabria poscia Alfonso II. re di Napoli nel 1481, ed è presentemente la capitale della provincia, che ne riceve il nome.

Tav. XCIII. Visitazione della Vergine a santa Elisabetta; quadro di stile greco eseguito in Italia. Sec. XIV. e XV.

I vizj di questa pittura apparentemente accresciuti da una più lunga dimora della generazione dei pittori sopra una terra straniera, sono più sensibili ancora in quella della tavola XCIII.

I modi di abbigliamento di santa Elisabetta, della Vergine e di san Giuseppe, sono puramente greci, al punto che si può riconoscere nelle due prime figure quello delle donne greche de'nostri giorni, nel mentre che quello delle giovinette, che accompagnano questi santi personaggi è conforme agli usi italiani.

Lo stile ha anche in questa parte un tal rapporto colla maniera dei maestri italiani, che *grecizzavano* nel decimoquarto, ed anche nel decimoquinto secolo, che sarebbe possibile di credere questa pittura di una tale epoca, e per conseguenza di prolungare fino ad allora l'esistenza di una scuola greca, o di una scuola imitante i Greci nella città di Otranto (1).

(1) Il caso mi ha procurato prove di ciò che asserisco, mostrandomi, che esisteva in quest' epoca in Otranto una scuola italiana associata ad una scuola greca, alla quale essa doveva forse la sua formazione.

Questa prova risulta da un trittico di forma rotonda di piccola proporzione, e del genere di quelli, che si portavano in tasca, o sospesi al collo. Esso offre nella parte interna del mezzo, ed in un contorno dorato le immagini della Vergine, e del bambino Gesù di una maniera greca accompagnate da lettere latine.

Tav. XCIV. e XCV.

Pitture a fresco della chiesa di s. Urbano alla Caffarella presso Roma; opera di una scuola greca stabilita in Italia.

Sec. XV.

Il *Prospetto storico*, che ho dato dello stato civile, politico e letterario della Grecia e dell'Italia, nelle epoche della decadenza e del ristabilimento dell' Arte, ha fatto conoscere le circostanze, che hanno perpetuate queste scuole a Venezia, a Pisa, a Siena ed a Firenze.

Egli era similmente impossibile, che il gusto delle lettere e delle arti, di cui Bologna è stata il centro di buonissima ora, ed anche nel medio evo, non vi attirasse pure con i dotti emigrati dalla Grecia, degli artisti del medesimo paese, e che essi non vi fondassero delle scuole.

Sopra il battente a dritta è san Girolamo a' piedi d' un crocifisso, e sopra il battente sinistro san Giovan Batista, il di cui nome è scritto in latino.

A tergo di questo secondo battente è san Francesco di Paola, (a) ed il suo nome è scritto nella medesima lingua.

Sul rovescio dell' immagine di san Girolamo è il monogramma del Cristo in un cerchio raggiante, e nel di dietro della porzione di mezzo, leggesi l' iscrizione seguente

† IOANES MARIA SCVPVLA
DIRVNTO PINXIT IN
HOTRANTO.

Questo trittico è pervenuto troppo tardi nella mia collezione perchè mi sia stato possibile di farlo incidere sopra una delle tavole di quest' opera.

(a) O il santo ivi dipinto non è san Francesco di Paola, o il quadro non è del decimoquinto, e molto meno del decimo quarto secolo. (*N. del T.*)

Due pitture a fresco, che si vedono ancora sull' interno delle mura della chiesa di santo Stefano di questa città, ne sono produzioni evidentemente. Da un lato della chiesa è la crocefissione, e dall' altro Gesù Cristo, che porta la sua croce accompagnato dalle sante donne.

Io ho collocata l'incisione di questa ultima composizione nel basso della tavola LXXXIX al disotto di un quadro la cui origine greca è indubitata all' oggetto di constatare con questo ravvicinamento l'identità della sua origine, ed anche l'uguaglianza dell' epoca.

Questi due soggetti la di cui sola idea ispira il rispetto e la venerazione, sono ben lungi dall'esser trattati in una maniera conforme al loro nobile e commovente carattere. Le contorsioni delle figure del secondo quadro, e l' espressione esagerata del primo, ci mostrano l'imitazione di una maniera antica corrotta dal tempo, e non possono attribuirsi, che ad un pittore greco, ovvero ad un italiano allievo di quei Greci, fra le mani dei quali l'Arte era già considerabilmente degenerata.

Infatti la tradizione, e gli storici del paese, e fra gli altri Malvasia nella sua *Felsina pittrice* (tom. I. part. I. pag. 7.) pongono questo quadro in data del duodecimo secolo, e designano l'autore colle lettere latine P. F. probabilmente

iniziali dei nomi di un'artista latino, istruito in una scuola greca.

I lavori di musaico eseguiti in Roma da dei maestri greci per la decorazione delle più antiche e delle più celebri chiese, fino al decimoterzo secolo, ed anche al di là, avevan necessariamente occasionato in questa città lo stabilimento di molte scuole greche. È a queste scuole, che noi dobbiamo la maggior parte delle pitture a fresco, eseguite sopra le mura di queste chiese, e nei monasteri ai quali esse appartenevano.

Fra le opere di questo genere conservate fino a' nostri giorni, le più notabili sono quelle della chiesa di sant' Urbano alla Caffarella presso la fontana della ninfa Egeria, che portano la data dell' undecimo secolo. Io ho fatte incidere queste pitture sulle tavole XCIV e XCV. Esse rappresentano alcuni fatti della vita e della passione di Gesù Cristo, della vita di sant'Urbano, e di molti altri santi e sante.

Facilmente si concepisce, che queste scuole greche stabilite a Roma non potevano conservar lungo tempo il loro primitivo stile, e che l' alterazione doveva esser ancora più considerabile, allorchè esse passavano dai maestri greci, che le avevan fondate nelle mani dei loro allievi greci, o italiani. Questi ultimi principalmente associavano inevitabilmente allo stile straniero,

che essi cercavano di appropriarsi, la maniera delle scuole indigene, e gli usi nazionali agli usi dei loro maestri (1).

La composizione, il disegno, il movimento delle figure, e la maniera di accomodare i panneggiamenti delle pitture, che noi esaminiamo in questo momento, se si voglia rammentarsi della disposizione e dello stile dei quadri puramente greci dei quali noi abbiamo di già parlato, porranno questa verità nel più chiaro giorno.

Tav. XCVI. Pitture a fresco della basilica di s. Paolo fuori delle mura di Roma; opera di una scuola greco-italiana in Roma. Sec. XI.

Le pitture, che adornano le mura interne della basilica di san Paolo, osservate attentamente, e sottoposte ai medesimi paragoni, giustificheranno nello stesso modo la nostra asserzione (2).

(1) Una delle prove poco considerabile per se medesima, ma assai chiara, che le pitture di questa tavola sono dovute a dei pittori greci, stabiliti da qualche tempo in Italia, ovvero a dei pittori italiani, si fa osservare nella forma dello stromento, di cui si serve il soldato, che presenta a Gesù Cristo la spugna inzuppata di aceto. Fanno uso anche presentemente in Roma di questo istromento, per fare arrivare durante il carnevale dei mazzi di fiori alle donne, che sono alle finestre.

(2) Le notizie particolari delle pitture incise sopra queste tre ultime tavole, sono state riportate nel *Sommario delle tavole*, all' oggetto di non interromper qui il filo della storia. Si possono adunque consultare ivi.

SCUOLA
PURAMENTE ITALIANA

SECOLI XI, XII E XIII.

Per rendere questi paragoni più facili, e per dimostrare in qual cosa lo stile delle scuole greche stabilite in Italia degenerasse sotto il pennello degli artisti italiani, e come finalmente si ravvicinasse alla maniera propria dei pittori nati in Italia, sarebbe bisognato poter riunire alle pitture che io ho pubblicate dietro alcuni manoscritti latini, molte altre opere di generi differenti; ma io debbo confessare di essermi dato senza alcun successo infinite pene per ritrovare dei monumenti di qualche importanza dei secoli undecimo e duodecimo, e che io ho dovuta sospirar spesso una perdita di tempo considerabile. Posso assicurare, che la maggior parte delle pitture citate dagli storici di Firenze, di Siena, di Bologna, di Venezia, di Napoli e della Lombardia, che le madonne, i crocifissi, *gli ex voto*, dei quali i pittori coprirono per il corso di tre secoli i canti delle strade, gli oratorj,

i chiostri dei monasteri e le mura delle vecchie chiese, principalmente nelle parti sotterranee, sono oggidì scancellate dal tempo, o sfigurate dalle sciocche e qualche volta insidiose restaurazioni di alcuni artisti di un troppo zelante patriottismo: di maniera che nulla se ne può concluder di certo nè sulle date spesso controverse, nè sopra il disegno, o sopra il colorito; e da ciò ne deriva, che non potrebbersi in esse attingere prove bastantemente autentiche e convenienti ad una storia, che deve essere intieramente fondata sui monumenti.

Nulladimeno per sodisfar per quanto dipende da me i desiderj dei curiosi, io ho riuniti sulla tavola XCVII alcuni frammenti di questo genere.

Tav. XCVII. Diverse pitture del XI. secolo, e anteriori. Scuole puramente italiane.

Le pitture dei N[i]. 2 e 3 si vedono sopra i muri interni del portico, o della porta principale del monastero dell'abbazìa dei santi Vincenzio e Anastasio, alle tre fontane vicino a Roma, di cui il N°. 1 dà un' idea generale. Queste pitture possono credersi del nono, o del decimo secolo; attesochè esse rappresentano differenti azioni di Carlo magno, come pure delle vedute di terre e di castelli, che questo principe assegnò per dotazione a questo monastero, ed i nomi dei quali trovansi scritti nel basso dei quadri.

I soggetti dei quattro numeri susseguenti son tolti dalle abituali funzioni dei monaci; vi si vede la celebrazione della messa, la cerimonia dei funerali, il lavoro della terra ec. Queste pitture trovansi in un antichissimo chiostro di questo monastero (1) la di cui riedificazione è dovuta in parte ad Innocenzio II, e data dal principio del decimoterzo secolo, ciò che le fa credere del medesimo tempo. Io le ho fatte incidere son già venticinque anni; esse hanno ricevuti anche dei nuovi danni dopo questa epoca, e sono presentemente quasi affatto scancellate.

Esse provano un' ignoranza assoluta in tutte le parti dell' Arte, e principalmente nel disegno, il quale non indica nè le forme del corpo, nè quelle del panneggiamento. L' azione sola vi è

(1) Mabillon parla di queste pitture in tali termini. *In claustro infirmorum variae .... picturae, in quibus antiquus habitus Cisterciensium exhibetur. = Depicti monachi et conversi laborantes. = In eodem claustro Kalendarium Festorum quae per totum annum in ordine celebrari olim mos erat, item depictum est: picturae utraeque annos quadringentos excedunt. Iter Italicum*, tom. I. pag. 140.

Il calendario che egli cita era già talmente scancellato, allora che io ho fatte disegnare le pitture, che mi è stato impossibile di darne alcuna nozione, sebbene questo lavoro non fosse stato senza interesse, a cagione dei tempi, ai quali sarebbesi riferito.

Lo stile delle pitture mi è sembrato dovere esser forse di più di un secolo anteriore all' epoca assegnatagli da Mabillon.

grossolanamente rappresentata; si potrebbe dire, che la composizione mostra tutto, e non esprime niente.

La figura di san Pietro N°. 9 senza aver maggiore espressione annunzia nella scuola di Siena fino dal duodecimo secolo una più gran cognizione del disegno.

L' *Ecce homo* N°. 10 è stato dipinto da un Guido di Bologna detto l' *antichissimo*, che Malvasia crede del duodecimo secolo.

Il N°. 11 riproduce i miserabili avanzi trovati a Verona in un sotterraneo praticato in mezzo al tufo unitamente a molte altre pitture della vecchia scuola greca, citate dal Maffei (*Verona illustrata* tom. 3 pag. 100) e che io ho disegnate, giudicandole una produzione di un' antichissima scuola italiana.

Il N°. 12 è un san Francesco dipinto da un maestro di Lucca al principio del decimoterzo secolo. Io ho fatto incidere questo quadro sopra una copia fedele, che se ne vede a Roma. La figura è senza movimento.

Sotto il N°. 13 è una di quelle pitture, che alcuni documenti e ravvicinamenti storici fanno porre nel duodecimo secolo, e che si riguardano con ragione come produzioni della scuola italiana, sebbene esse si avvicinino alla maniera greca.

I tre quadri, che terminano questa tavola, provengono dalla scuola fiorentina, romana e napoletana, e sono dovuti a dei maestri, che vivevano nei primi anni del decimoterzo secolo. Esse ci mostrano quale era allora lo stile di queste scuole nazionali, quando esse non accattavano nulla dalla scuola greca.

Io non starò a moltiplicar di più gli esempj di questo genere; eccone assai per ciò che esige la storia di un tempo si oscuro. Andando al di là si caderebbe nel difetto chiamato da un autore, che per questa volta non esagera, *Insectologia pittorica*.

Tav. XCVIII.

Pitture a fresco del portico della chiesa delle tre fontane; scuola puramente italiana.

Sec. XIII.

La tavola XCVIII soddisfarà la curiosità più ampiamente, ed in un modo più sensibile, relativamente ai primi anni del decimoterzo secolo.

Le pitture, che essa rappresenta furono eseguite sotto il pontificato di Onorio III circa l'anno 1216 sopra l'interno del portico della chiesa dei santi Vincenzio e Anastasio, nell'abbazia delle tre fontane vicino a Roma, che questo papa aveva fatta ristabilire.

Esse sono tutte relative alla vita, al martirio ed al culto de' due santi titolari.

Io ho segnato con delle lettere di chiamata, sulla rappresentazione dell' interno del portico, il posto, che ciaschedun quadro vi occupava

altra volta; e queste lettere riportate sopra le incisioni, e sopra il sommario delle tavole, indicano i soggetti della composizione.

La semplicità, che l' arte portava allora nelle sue opere, e piuttosto il difetto dei suoi mezzi, si fa riconoscere egualmente nell' ordinanza, nell' azione, e nel disegno delle figure, nei panneggiamenti, nei siti e nelle fabbriche: sotto tutti questi rapporti, questi quadri sono quel che io ho trovato di più proprio per giustificare le osservazioni, che io ho di già fatte, sopra lo stato dell' Arte in questo tempo, e nei luoghi, ove contemporaneamente esercitavasi la pittura italiana, e la pittura greca.

È dallo stile dell' una e dell' altra, che formossi quello della nostra scuola mista, annunziata qui sopra nelle osservazioni generali, che precedono la spiegazione della tavola LXXXII. Darò ora, nelle quattordici seguenti tavole, moltiplicate testimonianze dello stile di questa scuola.

SCUOLA MISTA GRECO-ITALIANA

SECOLI XII E XIII.

Se ne vede primieramente un notabilissimo esempio nelle pitture incise sulla tavola XCIX. Sono esse quelle, che furono eseguite per la maggior parte sotto Onorio III nel portico della chiesa di san Lorenzo, o nella chiesa istessa sopra le muraglie vicine alla porta. Alcune solamente potrebbero forse datare dai primi anni, che seguirono questo papa.

Tav. XCIX. Pitture a fresco della chiesa di s. Lorenzo fuori delle mura di Roma. Scuola greco-italiana.

Sec. XII.

Vedonsi nella tavola XXVII dell'Architettura i grandi cambiamenti, che egli ordinò in questa basilica, operazioni, bisogna dirlo, più utili all'edificazione dei fedeli, che al ristabilimento del gusto. La riconoscenza pose sulla facciata il di lui ritratto in musaico. Io lo ho fatto incidere sopra la tavola XVIII. N°. 11. Lo stile annunzia una scuola italiana; esso è inferiore a quello delle tre figure del N°. 10 collocate immediatamente al disopra, che sono opere di una mano greca.

Onorio III fece eseguire dei lavori molto più considerabili in questo genere per decorare l'interno della tribuna di san Paolo fuori delle mura di Roma, di cui il Ciacconio ha date delle incisioni nella vita di questo pontefice.

Queste opere sono dovute a maestri greci, o a quelli dei loro migliori allievi, che trovavansi allora in Roma, e fra i quali contavansi senza dubbio molti italiani.

Non dee far quindi maraviglia, che la maniera di ciascuna delle due scuole vi si trovi mescolata, talmente che senza dimenticare l'una, o l'altra non si possa dire, che l'una delle due ha dominato.

I nostri lettori hanno senza dubbio troppo bene contratta l'abitudine di giudicare dagli esempj posti sotto i loro occhi, e troppi esempj debbono ancora illuminare il loro gusto, perchè sia necessario di richiamare la loro attenzione su questo soggetto. È nell'invenzione e nell'ordinanza, che questa maniera mista è principalmente riconoscibile, imperciocchè scancellati dal tempo, e cambiati quasi intieramente da moltiplicate restaurazioni, i contorni delle figure sono stati considerabilmente alterati. Noi ce ne avvedremo da quelle, che io ho fatte incidere in grande, sui lati della tavola. È bisognato quasi indovinarne i tratti, ed in questo lavoro, il disegno ha perduto il suo primo ca-

rattere, e si è trovato necessariamente migliorato.

Il miscuglio di queste due maniere produceva risultamenti più viziosi ancora nelle provincie, che nella capitale.

Tav. C.
Pitture a fresco di Subiaco; Scuola greco-italiana.
XII, e XIII.

La tavola C. presenta delle produzioni di questo genere, che io ho descritto nel sommario delle tavole. Esse trovansi in una delle chiese dell'ospizio dell'abbazia di *Subiaco* sotto il titolo di *Sacro Speco*, di cui io ho fatta conoscere l'architettura nella tavola XXXV della parte della mia opera destinata a questo genere di monumenti.

Esse vi sono state eseguite nei primi anni del decimoterzo secolo, sotto i papi Innocenzio III, Onorio III e Gregorio IX. Ciò che appartiene a ciascuna di queste due scuole vi si riconosce facilmente.

Tav. CI.
Pitture a fresco della cappella di s. Silvestro presso la chiesa dei santi quattro Coronati in Roma. Scuola greco-italiana.
Sec. XIII.

Lo stesso può dirsi delle pitture della tavola CI, che datano dalla medesima epoca.

La prima parte è un'allocuzione di Gesù Cristo, simile a tutte quelle, che noi abbiamo di già vedute, ed assai evidentemente di greco stile; ciò di che il carattere delle due teste calcate sopra l'originale, darà una completa dimostrazione.

Le tre strisce poste al di sotto di quella, ed i cui soggetti son tolti dalla vita dell'imperator Costantino, offrono una maniera, che partecipa di quella delle due scuole.

Le sei mezze figure incise nella parte inferiore della tavola, incontestabilmente greche, se se ne considerino il disegno ed i costumi, rientrano per mezzo delle iscrizioni, che le accompagnano, nella classe delle opere latine, e ci mostrano così quel che l'associazione delle due scuole, poteva avere di più bizzarro.

Il quadro della crocefissione ci presenta pure un'iscrizione latina nel basso di un'opera, nella quale egualmente si riconoscono le due maniere. La data di questo quadro lo situa alla metà del decimoterzo secolo.

SCUOLA D' IMITAZIONE

Il momento in cui questa scuola si forma è quello in cui gli artisti cominciavano a riconoscere tutte le difficoltà, che bisognava sormontare, per ricondurre l'Arte a migliori principj.

Tav. CII. Pitture a fresco eseguite in Assisi da Giunta pisano. Imitazione dello stile greco. Sec. XIII.

Avanzati abbastanza per avvedersi di quel, che mancava al loro stile ed a quello delle pitture greche, delle quali noi abbiamo veduta la deformità, essi avevano nello stesso tempo sentito, che non era affatto impossibile di sceglie re qualche utile modello, fra quelle greche produzioni, che si erano moltiplicate nelle diverse parti dell' Italia. La loro attenzione poteva infatti portarsi con frutto sopra i musaici eseguiti dai Greci fino al nono e al decimo secolo; essi potevano studiare fra le pitture dei manoscritti quelle del menologio greco (tav. XXXII e XXXIII) e quella dell'estasi d' Isaia (tav. XLVI), fra i quadri in grande quello di sant' Efrem (tav. LXXXII), e fra gli affreschi quelli del portico di santa Cecilia (tav. LXXXIV).

Essi vedevano in queste diverse opere, e per lo meno nelle attitudini e nei panneggiamenti,

alcuni avanzi della maniera antica; e malgrado le scorrezioni del disegno, il tutto insieme aveva ancora una specie di nobiltà e di grandioso.

Negli stracci di una vecchia stoffa, nella quale brillavano dei fili d'oro, sempre se ne trovano alcune particelle: tali erano le opere dell'arte greca.

Fu ancora fra i Pisani ristoratori dell'Architettura, e della Scultura, che nacque un maestro felicemente dotato dei talenti necessarj nell'arte di dipingere.

Giunta, dopo di avere osservato con un'occhio intelligente le parti degne di stima nell'arte de' Greci moderni, si rendette capace di sorpassargli, e d'inalzarsi al disopra di tutti i suoi contemporanei, e fece splendere il primo raggio del giorno, che doveva illuminare l'Europa.

Non si conosce con precisione nè l'anno della sua nascita, nè quello della sua morte. Ma secondo l'opinione di differenti scrittori, e dietro i di lui lavori citati da un diligente amatore, e zelante per la gloria della sua patria, l'autore della *Pisa illustrata,* si può credere che egli nacque nei primi anni del decimoterzo secolo, ed anche che egli dipingeva già verso quest'epoca.

La tavola CII offre le principali opere, che gli si attribuiscono nella celebre chiesa di san Francesco, in Assisi.

Vi si distingue il quadro della crocifissione N°. 4. La composizione è commendabile non solamente per la sua ricchezza, ma anche per una specie di grandioso nelle sue idee. Alcuni esseri divini vi si sono riuniti a delle creature mortali per contemplare il grand'atto della redenzione del genere umano. Un carattere degno del soggetto nobilita le teste degli apostoli, e dei discepoli posti presso la croce. Il Cristo è attaccato al santo tronco con quattro chiodi ad imitazione dell'uso adottato presso i pittori greci. Egli posa i suoi piedi sopra un basamento *in suppedaneo* come le divinità di primo ordine nelle opere dell'antica Grecia. Questo attributo è stato dato al nostro signor Gesù Cristo dai Greci del Basso Impero, ed in seguito dagli Italiani loro allievi, o loro imitatori.

Egualmente per un'altra imitazione dei Greci del medio evo, gli angeli vi son vestiti; nei bei tempi i Genii lasciavano vedere scopertamente le loro forme. Questi esseri celesti presentano qui un'altra singolarità: le loro figure terminano senza che nulla indichi sotto i loro vestimenti nessuna parte dell'estremità del corpo; finiscono, come dice Vasari, *in aria*.

Questa forma particolare non si ritrova in alcun modo in un'altro quadro, che io ho fatto incidere al disopra di questo N°. 5, e che presenta un sufficiente interesse tanto per il sog-

getto, quanto per la maniera, colla quale esso è trattato. Le forme degli angeli vi sono intieramente simili a quelle del corpo umano. Essi accompagnano la Vergine, che arriva presso al suo divin figlio. Gli apostoli, i discepoli, ed un gran numero di fedeli, circondano il sepolcro, e sembrano colpiti dallo stupore.

Ma se nella composizione ritrovasi qualche memoria delle grandi idee della scuola greca antica, non è certo il medesimo del disegno. Eccettuate le teste ed i panneggiamenti, niuna cosa indica la menoma scienza; non vi è alcuna correzione nei contorni, e l'espressione non presenta, che delle caricature, come si può vedere nelle due teste disegnate in grande N°. 5 e 7; nelle figure di Simon mago cadente dall' alto de' cieli, ed in quelle dei demoni, che lo precipitano.

Il colorito anche più sprovveduto di arte delle altre parti dell' opera, sembra non essere consistito, che in certe tinte alternativamente giallastre, e rossastre, poste sopra un fondo generalmente scuro, per figurare le carni, ed i panneggiamenti, senza unione, e senza degradazione.

Se Giunta avesse avuta la felicità di vedere qualche produzione della pittura antica dei Greci, come Niccola pisano ebbe quella di osservare alcuni avanzi della loro scultura, la ri-

generazione dell' Arte di dipingere, sarebbe stata uno dei frutti del suo talento, come i primi successi del moderno scalpello sono dovuti al genio del suo illustre concittadino. Ma privo di questo soccorso non avendo per oggetti di confronto, che delle produzioni informi, egli restò limitato all' imitazione di questi modelli degenerati. L'Arte nulladimeno divenne migliore nelle sue mani, e la riputazione della quale egli godette, aumentando il numero degli artisti fece nascere un emulazione, i di cui frutti non tardarono a dimostrarsi; Ciò di che le susseguenti tavole daranno prove incontestabili.

Tav. CIII. Miniature di un manoscritto latino eseguite da un pittore italiano allievo di una scuola greca. Sec. XII e XIII

Al primo vedere quella, che porta il N°. CIII, non si può dubitare, che la maggior parte delle pitture, che essa rappresenta, non siano l'opera di un pittore italiano, allievo di una scuola greca stabilita in Italia.

Il quadro segnato del N°. 1 è tolto solo da un manoscritto greco del nono, o del decimo secolo. Io lo ho ravvicinato agli altri per far più facilmente apprezzare questi ultimi. Rappresenta un' allocuzione di Gesù Cristo, ed il N°. 2 estratto da un manoscritto latino del decimoterzo secolo, riproduce lo stesso soggetto.

In quest' ultimo le attitudini delle figure, il disegno, particolarmente quello delle teste, e le pieghe dei panneggiamenti ci mostrano l'an-

damento timido ed incerto di una scuola devota all' imitazione di un' altra (1), e di più la differenza che ha dovuto produrre il corso di due secoli.

Il quadro greco è preso in prestito dal celebre Menologio della biblioteca del Vaticano, di cui le tavole XXXI, XXXII e XXXIII, hanno di già offerte molte pitture, ed è calcato sopra l' originale. Il quadro italiano postogli a lato è stato similmente calcato sull' originale, il quale è conservato nella biblioteca medesima.

L' opera da cui egli è estratto è un Testamento nuovo latino arricchito di più di sessanta quadri, senza contare un' infinità di figure isolate collocate nei margini, come sulla mia tavola.

Come noi lo abbiamo osservato già tanto spesso sopra manoscritti simili, il colorito non riceve i chiari e le ombre che da alcuni tratteggi gettati grossolanamente, senza degradazioni, e senza mezze tinte.

Generalmente nell' ordinazione ritrovasi la maniera greca, di cui la tavola L ha forniti alcuni esempj, nel mentre che per un' altra parte, la scelta dei soggetti, e la bizzarria delle

(1) Montfaucon citando un manoscritto greco, eseguito da un calligrafo latino, dice, parlando di alcuni difetti di questo genere, che egli ha osservato nella scrittura — *Peregrinum olent*.

idee rammentano le composizioni dei pittori italiani, i quali hanno ornati i manoscritti dell'*Exultet* dei secoli undecimo e duodecimo delle miniature incise sulle tavole LIII, LIV, LV e LVI.

Il disegno è presso a poco lo stesso di quello delle produzioni greche e latine del medesimo tempo.

La tavola seguente porge ancora novelle prove di questa imitazione, o di questi accattamenti della scuola italiana dalla scuola greca.

Tav. CIV. Prove dell'imitazione dello stile greco della scuola italiana nelle miniature dei manoscritti.

Questa tavola riunisce dei quadri dell'una e dell'altra scuola, dei soggetti cavati dalle stesse opere, e dei quali alcuni sono anche identici.

I N'. 1 e 4, che rappresentano il profeta Nahum e san Giovanni Evangelista sono stati calcati sopra alcuni manoscritti greci conservati nella biblioteca del Vaticano, il primo del nono, o del decimo secolo, il secondo del duodecimo.

I N'. 2 e 3 rappresentano similmente profeti, o autori sacri; essi sono stati calcati su dei manoscritti latini, uno della biblioteca del Vaticano, e del duodecimo secolo, l'altro del medesimo tempo, e della biblioteca Barberini.

Il N°. 2, o l'una almeno delle figure. che lo compongono, è visibilmente un' imitazione, e

quasi dir si potrebbe una copia della figura greca del N°. 1. Il N°. 3, lo stile del quale è più corrotto, è stato composto dietro lo stesso modello, ma non ne offre più che una imitazione lontana.

Il N°. 5, il quale rappresenta egualmente la figura di un' evangelista, è stato calcato sopra un manoscritto latino, ed è talmente conforme al N°. 4, che esso ne sembrerebbe una copia. Il movimento della figura, e la disposizione del panneggiamento, tutto vi è simile.

Noi vediamo un' imitazione del N°. 9 nel N°. 10, e del N°. 11 nel N° 12, e la degradazione è più pronunziata nelle imitazioni, che nei modelli.

Lo stesso può dirsi della storia dei Magi del N°. 14 la quale è un' imitazione di una pittura di un manoscritto greco N°. 13 eseguita in un manoscritto latino, e lo stesso pure della strage degl' innocenti N°. 17 imitata dal N°. 16, che è una pittura greca.

Si osserva in questi esempj per una parte una gran rassomiglianza quanto all' insieme delle composizioni; dall' altra vi si vede la degradazione, che ha dovuta produrre la differenza dei tempi.

Questi due caratteri non sono meno riconoscibili tanto per la composizione quanto per l'esecuzione, nei quadri incisi sotto i N^{i}. 7 e 8

se si paragonano al N°. 6 calcato, come pure ciascuno degli altri due sull'originale.

Il soggetto di queste tre pitture è un' omaggio renduto al figlio di Dio fra le braccia della sua madre mortale.

Il N°. 6 è dell' undecimo secolo; i due altri sono del decimoterzo. Ma il primo annesso ad un manoscritto greco è una produzione di una scuola greca; e sebbene egli appartenga ad un epoca in cui il gusto era corrottissimo, vi si ritrova dell' invenzione, della grazia, della nobiltà; e queste qualità mancano agli altri due, che son lavori italiani eseguiti in alcuni manoscritti latini.

Questa tavola ci mostra l'andamento dell'Arte, e la degradazione successiva dello stile, allorchè essa passa da una scuola ad un' altra. La susseguente ci offre lo stesso spettacolo in una scelta di monumenti più numerosa; essa abbraccia soggetti, epoche e generi di pittura differenti.

È in cotal modo, che i monumenti danno per così dire un corpo alla storia, e che essi fondano delle asserzioni qualche volta contestate su delle basi saldissime.

Tav. CV.
Altre prove dell' imitazione dello stile greco in tutti i generi di pittura durante il periodo della decadenza.

Infatti il gusto dell' imitazione sempre contagioso, doveva tanto più estendersi nei secoli della decadenza, quanto più l' ignoranza era

profonda. Se ne riconosce l' azione durante questo periodo in tutte le parti dell' Arte; ordinanza, attitudini, disegno, panneggiamenti, sono obbligato a ripeterlo, tutto svela l' influenza di una scuola greca sopra la scuola latina, o italiana.

Alle prove isolate presentateci dalle tavole precedenti questa ne aggiunge altre, che abbracciano tutti i generi di pittura insieme, e le successive attesteranno, che questa azione del genio greco sopra l' Italia fu di lunga durata. Nelle pitture delle catacombe, in quelle delle chiese antiche, ed in quelle del medio evo, nei musaici, nei quadri di ogni genere, nelle miniature dei manoscritti, nei ricami dei vestimenti ecclesiastici, negli ornamenti della chiesa per tutto si manifesta per parte dell' Italia questa propensione all' imitazione. Basta per convincersene, percorrere le differenti produzioni, che io ho riunite su questa tavola. Il sommario ragionato ne dà delle descrizioni, che se io non m' inganno, non sono senza interesse.

Tav. CVI.
Pitture per tratteggi; altra imitazione della maniera greca fino nel suo meccanismo.

A tutto quello, che è stato da me detto sopra lo stile dei vecchi maestri greci, ed in generale sopra i caratteri principali della loro pittura, bisogna aggiungere finalmente una pratica generalmente usata quanto al maneggio del pennello, ed osservare, che essa fu come tutto

il rimanente trasmessa dalla Grecia degenerata all' Italia, che inclinava verso la barbarie. Nell' ignoranza in cui erano i pittori delle due nazioni di quel pregio, che il chiaro oscuro può far acquistare ad un quadro essi fondavano uno dei principali mezzi del materiale dell'Arte sopra questa parte meccanica. Essa consiste nell' operazione chiamata in italiano *tratteggiare*, vale a dire dipingere per tratteggi (1).

Non poteva trattarsi ancora dell'uso ingegnoso, che l' incisione ha fatto più tardi di questo genere di lavoro, per disegnare le forme di ciascun'oggetto, far sentire i movimenti, ed imitare sul rame gli effetti pittorici di un quadro; i pittori greci del medio evo, e gl' Italiani loro imitatori, fino agli ultimi tempi della decadenza, impiegavano indistintamente questi tratteggi in qualunque genere di pittura.

Essi tracciavano con gran pena, per mezzo di un pennello duro e secco, delle linee più, o meno larghe, debolmente arcuate, e qualche volta anche assolutamente diritte, e perpendicolari. In certe di queste opere, questi tratteg-

(1) Winckelmann suppone, che Plinio intenda parlare di tratteggi, o del *tratteggiamento*, allorchè questo autore dice verso la fine del libro XXXIII in occasione di una specie di azzurro: *Ratio in pictura ad incisuras, hoc est umbras dividendas a lumine.* Storia dell' Arte tom. II. cap. 4.

gi, o per dir meglio questi tratti serrati, contati, eccessivamente sottili erano d' oro per dare maggior lustro ai panneggiamenti dei personaggi distinti, come per esempio a quelli del Salvatore rappresentato sopra il suo trono o ancor bambino sulle ginocchia di sua madre.

Il colorito era ridotto a dei colori locali come il giallo ed il verde; alcuni bianchi posti a lato a queste tinte crude indicavano la luce senza unione, senza reflessi, senza morbidezza.

L' incisione della tavola CVI dimostra questa maniera tale quale essa si osserva tanto nelle pitture a fresco, quanto sui manoscritti, e nei quadri sul legno.

Il sommario delle tavole indica le sorgenti, dalle quali ciascuno esempio è stato tirato.

Tav. CVII. Quadro in legno a tempera di Guido da Siena. Sec. XIII.

Questi diversi procedimenti dei pittori greci ritrovansi tutti in un quadro conservato nella chiesa di san Domenico di Siena, inciso sulla tavola CVII. Esso è dovuto a Guido detto da Siena (1), il quale il primo, senza essersi liberato

(1) Resterà poco da desiderare sopra questo pittore, se si prenda la pena di leggere la lettera, che mi è stata indirizzata sul suo proposito nel 1781 dal padre della Valle (*Lettere Sanesi* tom. I.) e quella dello stesso autore al dotto Abate Lanzi (*ibid.* tom. II pag. 270), come anche le osservazioni dell' autore dell' opera intitolata = *Pisa illustrata nelle arti del disegno* ec. 1787. vol. 3. in 8. tom. II. pag. 143.

dall'influenza dei Greci, e senza abbandonare, intieramente la loro maniera, seppe renderla nulladimeno migliore.

Da questo ultimo scritto deve risultare una convinzione completa di quello, che io ho avanzato nell'introduzione, che precede la spiegazione ragionata della tavola LXXXII: 1. a riguardo della scuola greca del medio evo in Grecia; 2. in proposito dell'influenza, che questa scuola esercitò sopra la scuola italiana d'allora, passando in Italia. 3. sopra lo stile misto, che si formò in Italia dall'unione della maniera greca, e della maniera italiana, la quale condusse l'Arte per gradi al suo rinnovamento, fra le mani di Giunta, di Guido da Siena, di Cimabue e di Giotto.

Per riunire finalmente come in un sol fascio tutto quello che appartiene ad un punto istorico di tanto interesse, io ho composta qui una lista cronologica dei pittori, i quali possono entrare nelle classi da noi qui sopra indicate. I loro nomi trovansi tanto sopra dei quadri, dei quali io ho date le incisioni avanti, o dopo di queste, quanto in differenti documenti, che ce ne hanno conservata la memoria.

Pittori greci
che hanno lavorato in Grecia, e Pittori greci i di cui quadri sono stati trasportati in Italia.

V. Secolo.

Syropersa: Junius, *Catalogo dei Pittori, e degli architetti antichi*; citando Cedreno.

IX. Secolo.

Lazzaro monaco, pittore sui manoscritti: *Saggio sopra i manoscritti ornati di miniature*, che serve d'introduzione alla nostra spiegazione ragionata della tavola XIX.

Questo pittore senese, il più abile senza contradizione di tutti quelli, che lavoravano a suo tempo in Siena, il numero dei quali era assai grande, fu il padre, o il rigeneratore di questa

IX=X Secolo.

Pantaleone, Simeone, Michele Blachernita, Giorgio, Mena, Simeone Blachernita, Michele Micros, Nestore, pittori di manoscritti: Menologio greco tav. XXXI, XXXII e XXXIII.

X=XI Secolo.

Emmanuele Transfurnari pittore sul legno; tav. LXXXII.

XIII. Secolo.

Giovanni pittore sul legno; tav. LXXXVIII.
Giorgio Clorata tav. XC.

Pittori ai quali non si può assegnare epoca fissa.

Paolo pittore. Junius, *Catalogo* citando *Niceforo Gregoras*.
Efrem pittore in musaico a Bethlheem: Ciampini *De sacris aedificiis* pag. 160.
Giorgio Stafinus pittore: Montfaucon. *Paleogr. graec.* lib. I. cap. 8.
Niccolao Zafur: Gori. vet. Dipt. tom. III. pag. 5.
Ambrogio monaco; quadro a Fabriano rappresentante l' ultimo giudizio: nel basso di questo quadro leggesi in caratteri greci *Per mano di* ΑΜΒΡΟCΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ.
Pietro Lazzaro. = Quadro nel museo di san Martino dei Benedettini di Palermo, rappresentante san Giovanni Batista con l' ali, con queste parole in greco. Per mano di ΠΕΤΡΟΥ ΛΑΠΑΡΑΟΥ.

scuola particolare, come Cimabue di quella di Firenze, e Giunta di quella di Pisa. Egli seppe come questi due maestri, profittare di ciò che egli riconobbe di migliore nelle opere dei Greci, che gli avevano istruiti gli uni e gli altri.

Giovanni Mosco; quadro nel museo dell' Avvocato Mariotti di Roma, rappresentante la morte della Vergine con queste parole. ΙΩ. ΜΟΣΧΟΥ.

Maestri greci, che hanno dipinto in Italia.

Pittori in musaico a Venezia.

XII. Secolo.

Petrus: Zanetti, *della pittura veneziana*; ediz. del 1771 pag. 563.

XIII. Secolo.

Apollonio: Id. *ibid.*
Teofane. Id. *ibid.*

Maestri di una scuola mista.

Andrea Rico = Quadro nella chiesa degli Eremitani di san Girolamo in Fiesole rappresentante la Vergine, il bambino Gesù, ed un angelo, che gli mostra una croce con questa iscrizione latina. Andreas rico de candia pinxit. *Lettere del Canonico Ang. Maria Bandini*, Firenze 1776 in 4. Lettera VIII. vol. 86.

XII, = XIII. Secolo.

Donato Bizamano. *Spiegazione ragionata della tavola* XCII.
Gelasio da Ferrara pittore in musaico. Zanetti Pitt. Venez. pag. 564.

Il quadro di cui si tratta porta la data dell'anno 1221 (1); la composizione ne è bene intesa. La Vergine è seduta con sufficiente maestà sopra una gran sedia riccamente adorna; l'antico *suppedaneum* trovasi sotto i di lei piedi; i panneggiamenti presentano nell'insieme una disposizione abbastanza felice; le pieghe solamente ne sono troppo snervate, e troppo moltiplicate. La testa del bambino, che si vede incisa qui dietro un calco, non manca di una certa

XIII=XIV Secolo.

Angelo Bizamano, greco: *Spiegazione ragionata della tav.* CX.

Teodoro. *ibid.* tav. XCI.

Domenico Teoscopolis. = Quadro rappresentante san Francesco di Assisi, esposto nel decimoterzo secolo presso la chiesa di san Rocco a Roma con questa iscrizione in caratteri greci. ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΣΚΟΠΟΛΙΣ ΕΠ. *Notizia dell'Amaduzzi professor di Greco alla Sapienza di Roma.*

(1) Questo quadro è perfettamente conservato nelle sue parti principali, ma esso è stato molto ritoccato in quelle, nelle quali veggonsi gli angioli a dritta, ed a sinistra, e più ancora nelle parti superiori, nelle quali due angioli accompagnano il Cristo.

Si legge nel basso l'iscrizione seguente, che io ho calcata, e nella quale Montfaucon trova un controsenso. (*Diarium italicum* pag. 350) perchè egli ha letto *nolit* invece di *velit*.

† *Me Guido de Senis diebus depinxit amenis,*
Quem Christus lenis nullis velit agere (a) *poenis.*

(a) Mi pare, che debba leggersi - *augere*. - (*N. del T.*)

dolcezza; ed i contorni di quella della Vergine uniscono a questo merito maggior grazia e nobiltà. Il colorito ha anche qualche cosa di più dolce di quello dei pittori, che avevano lavorato fin allora; esso offre nulladimeno la tinta bruna del tempo precedente.

La data del 1221 dà luogo a credere, che Guido era nato nel principio del decimoterzo secolo, o piuttosto verso la fine del duodecimo, e ne risulta per la scuola di Siena un'anteriorità incontestabile sulla scuola di Firenze; ma questa può a buon dritto consolarsi della maggiore antichità della sua rivale, considerando la numerosa ed onorevole serie dei suoi maestri, e l'importanza dei loro lavori, ai quali sono dovuti, come noi lo vedremo, i progressi e l'intiero ristabilimento dell'Arte.

Tav. CVIII. Quadro in legno a tempera di Cimabue da Firenze. Sec. XIII.

Sia quel che si voglia su tal proposito; ma l'influenza della scuola greca non si fa meno riconoscere nell'opere di Cimabue, che in quelle di Guido da Siena.

Cimabue nacque in Firenze circa l'anno 1240. Egli era uscito come Leon Batista Alberti, e Michelangelo da una famiglia nobile; così tutti e tre hanno attestata la precisione di una delle opinioni dell'antica scuola greca, la quale credeva, che una condizione libera ed una educazione accurata erano i mezzi più proprj ad

elevare il genio degli artefici verso la perfezione, e che dietro questo principio, onorava le arti di imitazione del glorioso titolo di arti liberali.

Cimabue cominciò dal lavorare sotto i maestri greci stabiliti in Firenze. Noi ne abbiamo già data una prova, per quanto concerne il meccanismo nella tavola CVI N°. 14. Se ne trovano ancora alcuni indizj ma meno sensibili nel famoso quadro in legno a tempera conservato fino ai nostri giorni nella chiesa di santa Maria Novella di Firenze. Questo quadro fu l'oggetto di una singolare attenzione per parte di un monarca; ed il soggetto di una pubblica festa (1); entusiasmo, che bisogna perdonare ad un tempo d'ignoranza. Tale era la maraviglia, che dimostrarono gli antichi Greci alla veduta delle statue, che Dedalo faceva, a detta loro, camminare.

È questo quadro di Cimabue, che è inciso sulla tavola CVIII. La Vergine ha minor dignità, e minor grazia di quella di Guido da Siena,

(1) Credesi in Firenze, che il nome di *Borgo Allegri* dato alla strada, in cui abitava Cimabue, debba la sua origine allo splendor della visita, che Carlo I di Angiò fece a questo pittore per vedere il suo quadro, ed alla pompa, che dimostrarono gli abitanti di questa città nel trasporto di questo capo d'opera dell'Arte rinascente, dall'abitazione dell'artefice alla chiesa, nella quale doveva essere collocato.

che noi abbiamo veduta sulla tavola precedente: ma Cimabue sorpassa Guido nella figura del bambino, e nelle teste degli angeli, che stanno attorno alla Vergine. Quella che io ho fatta calcare sull'originale ne è una sufficiente prova; il disegno ne è più corretto, ciò che era il primo passo, che condur potesse l'Arte verso il suo miglioramento. Questo fatto basta perchè si debba collocar Cimabue al disopra dei maestri greci, di Giunta, di Guido, e di tutti gli artisti, che si son voluti riguardare come suoi predecessori. Essi lo hanno infatti preceduto quanto al tempo, ma non gli sono in verun modo superiori, quanto alle cognizioni, e al talento.

Il colorito di questo quadro di Cimabue ha anche qualche cosa di più naturale di quello della Vergine di Guido da Siena. Le tinte chiare sono impiegate con maggior intelligenza principalmente nel panneggiamento. Questo non consiste più in contorni neri, crudamente profilati alla maniera greca. Il fare di Cimabue è ancora più largo, e questo artefice non fa più uso in questo quadro dei tratteggi, dei quali si era servito nella figura, che noi abbiamo di già citata.

Tav. CIX.
Pitture a fresco in santa Maria Novella di Firenze dei pittori greci maestri di Cimabue.
dal XII. al XIII. Sec.

Il vestiario, le posizioni, ed in generale la maniera dei Greci, sono perfettamente riconoscibili nella pittura a fresco incisa sulla tav. CIX.

Questa pittura esiste ancora in una parte sotterranea della chiesa di santa Maria Novella di Firenze. Questo lavoro dei pittori greci chiamati in questa città dagli amministratori del comune, è uno di quelli, che diventarono un soggetto di studio per i pittori fiorentini contemporanei di Cimabue (1).

Tav. CX. Pitture a fresco di Cimabue nella chiesa di s. Francesco in Assisi. Sec. XIII.

La tavola CX ci mostra come quest' ultimo profittò di questi imperfetti modelli.

Egualmente che Giunta da Pisa e Guido da Siena egli seguitò abilmente, ciò che l' invenzione, la composizione, i contorni potevano presentare di buono. Si riconosce nelle pitture, che egli eseguì in san Francesco di Assisi, un

(1) La maniera con cui Vasari e Baldinucci parlano delle pitture eseguite dai pittori greci, maestri di Cimabue nella chiesa di santa Maria novella, il primo nella sua vita di Cimabue, il secondo nelle sue notizie dei professori del disegno, lasciavano dei dubbj sul luogo, in cui queste pitture dovevano trovarsi, a cagione delle ricostruzioni fatte in questa chiesa.

Ma il padre Richa nelle sue *Notizie storiche delle chiese fiorentine* si è spiegato più chiaramente, dicendo che esse si trovano in una parte dell' antica chiesa, divenuta un sotterraneo della nuova: *vetusta cappella ridotta in oggi ad uso di arsenale*.

È in fatti in questo luogo, che nel 1779 a forza di ricerche, e frammezzo alle traccie di molte altre più antiche pitture, io ne ho trovate alcune ancora sufficientemente ben conservate, perchè io abbia potuto farle disegnare, ed incidere.

cominciamento di cognizione delle forme, alcuni principj di disegno. Quegli occhi spaventevoli, quelle dita oltre misura distanti le une dalle altre, quei personaggi disposti in fila, intirizziti in punta di piedi, giuste ragioni di rimprovero contro i pittori greci, e contro gl'italiani, che fino allora non avevano, che troppo servilmente imitati questi ultimi, non si ritrovano più in queste stimabili produzioni.

La sepoltura del Cristo offre certo qualche rimembranza della composizione di un pittore greco, in cui è trattato il medesimo soggetto, e che noi abbiamo veduta incisa sulla tavola LVII; ma vi ha qui maggior movimento, e l'espressione dei sentimenti di ammirazione, e di rispetto degli abitanti dei cieli, e di quelli della terra per l'Uomo Dio, è assai più viva.

Possono accordarsi presso a poco gli elogj medesimi al quadro, che rappresenta il presepio, o la nascita del Salvatore, sebbene il pittore vi si mostri ancora generalmente attaccato alle abitudini greche.

Quello della caduta degli angeli ribelli, e quello della creazione dell'uomo, hanno un merito superiore; l'artefice divenuto originale vi fa comparire i primi lineamenti di uno stile veramente italiano.

La figura colossale dell'angelo colle ali spiegate, che assai spesso ritrovasi nelle pitture dei

vecchj maestri greci, è disposta qui con una specie di dignità. Le sembianze di san Francesco hanno qualche cosa di patriarcale. Vi ha minor monotonia nel colorito, minor pesantezza nel panneggiamento, e si travede anche una qualche freschezza nelle carni.

È finalmente in tal guisa, che allontanandosi dalle pratiche viziose de' suoi predecessori, Cimabue ha brillato al primo momento del rinascimento della Pittura, e che egli ha meritato il posto, che la posterità gli assegna. Ma alla fine il suo principal merito consiste nell' avere in qualche modo involato dalla natura per consacrarlo alla propria Arte, il più ingegnoso, ed il più illustre de' suoi allievi Giotto, che noi ben tosto vedremo diventar veramente il promotore del ritorno dell' Italia verso il buon gusto.

Avanti di osservare questo nuovo sviluppo, bisogna ancora vedere come nell' intervallo dai primi sforzi di Cimabue fino ai successi di Giotto, la scuola greca, e la scuola italiana, in presenza l' una dell' altra, avendo già ambedue fatti alcuni passi verso la rigenerazione, cercavano ciascheduna d' appropiarsi ciò che l'altra aveva scoperto di prezioso senza potere nulladimeno impadronirsene intieramente; d' onde resulta una mescolanza, le di cui gradazioni leggiere saranno sensibili per le persone, che hanno seguito

con noi passo a passo tutti i gradi, che l'Arte ha percorsi nelle due scuole.

Tav. CXI. Pitture sul legno di stile greco-italiano di maestri greci. Sec. XIII e XIV

Le tre tavole seguenti sono destinate a mostrare alcuni esempj di quest' associazione delle due maniere. Egli era assai naturale in quest'epoca, che gli artefici si applicassero di preferenza o all'una, o all'altra; o che essi si formassero una maniera mista, sia per un effetto della loro propria inclinazione, sia per conformarsi alle intenzioni di quelli, che gl'impiegavano, o alle costumanze delle chiese greca, e latina.

La tavola CXI è principalmente composta di un crocifisso molto istoriato, lavorato da un pittore, di cui il nome, e la patria sembrano non poter lasciar alcun soggetto di dubbio, se si ha riguardo alla iscrizione greca, che egli medesimo ha collocata nel basso della pittura (1).

(1) I progressi, che si osservano in tutte le parti di questa pittura, dovrebbero forse farla da noi ordinare nel corso del secolo decimoquarto; e siccome essi si fanno osservare in quelle parti, che sono evidentemente italiane, si potrebbe da ciò concludere, che essa è l'opera di un italiano piuttostochè di un maestro greco.

Il nome, e le iscrizioni fatte in lingua greca, non sarebbero in nessun modo un ostacolo. Sappiamo che in questa epoca del passaggio dal decimoterzo al decimoquarto secolo, ed anche più tardi gl'Italiani erano tanto persuasi che l'Arte doveva ai Greci il proprio rinascimento, che non era punto raro il vedere qualche pittore italiano sottoscrivere le proprie pitture in lingua greca.

Il disegno darebbe luogo a credere, che questo maestro viveva alla fine del decimoquarto secolo, ed anche più tardi, ma si può ancora presumere, che l'artista abbia avuto il talento di profittare di tutti i progressi, che avevano fatti le due scuole, e soprattutto la scuola italiana, fino dai primi anni di questo periodo medesimo.

La figura del Padre Eterno dipinta al disopra della croce, e calcata sotto il N°. 2, ha un carattere di nobiltà e di bontà molto superiore a quel che poteva produrre allora un pennello greco ordinario. Le teste degli angeli, che lo circondano si allontanano dai tipi greci, e si ravvicinano allo stile italiano. Il Cristo è situato sulla croce secondo la maniera italiana, e da un'altra parte le figure della Vergine e delle sante donne, quelle del san Giovanni e del soldato posto vicino a lui, la disposizione dei panneggiamenti, la scorrezione del disegno, la monotonia insignificante delle teste, tengono ançora

Lo stesso Vasari in uno dei quadri della sala chiamata *Sala regia* nel Vaticano, in cui è rappresentato Gregorio IX papa francese, che riconduce la santa Sede da Avignone a Roma nel 1377, ha posta in basso questa iscrizione.

ΓΕΩΡΓΙΟϹ · ΟΥΑϹΑΡΙΟϹ
ΑΡΕΤΙΝΟϹ · ΕΠΟΙΕΙ.

alla scuola greca, presa in uno stato meno avanzato.

Porto lo stesso giudizio del piccolo quadro inciso sotto il N°. 4. Esso è greco, secondo la sua iscrizione che io non ho fatta incidere per la ragione, che essa è quasi scancellata. I tratteggi molto visibili sul panneggiamento del bambino, sembrano pure attestar la sua origine. La testa della Vergine, ed il busto del Salvatore, calcati sotto i Ni. 5 e 6. ci offrono similmente un carattere greco. Il colorito trattato con maggiore intelligenza, che nella maggior parte delle produzioni greche, è nulladimeno ancor vicinissimo a quello dei quadri greci delle tavole XC, e XCIII. Questo lavoro si ordina in tal maniera nella classe dei quadri, che io chiamo greci italiani, ed è opera di un maestro greco.

Tav. CXII. Pitture di un trittico di stile greco-italiano di un maestro italiano. dal XIII. al XIV Sec.

L'autore delle pitture, che adornano assai singolarmente le faccie interne ed esterne del trittico inciso sulla tavole CXII, sembra dovere essere italiano, per circostanze contrarie a quelle, che mi hanno fatto porre fra i Greci quelli dei quadri precedenti.

Qui lo stile delle figure della Vergine, e di san Giovanni, che io ho fatto calcare sopra gli originali Ni. 3 e 4 esprime evidentemente la maniera greca. Questa ultima figura principalmente è intieramente simile a molte di quelle

che noi abbiamo osservate tanto nei manoscritti, quanto in altre pitture greche. Ma nelle iscrizioni il linguaggio prestato alla Vergine, all' Angelo, ed a san Giovanni Batista è latino.

Nell' annunziazione al contrario la Vergine, e l' Angelo non sono meno chiaramente nello stile italiano, ed il colorito, che è a tempera sul legno, e sopra un fondo d' oro appartiene alle due scuole in una proporzione presso a poco eguale tanto per l'accordo generale, quanto per il maneggio del pennello.

Tav. CXIII. Dittico dipint in Firenze da un maestro greco, o italiano, o da un imitatore dell' una, o dell' altra scuola. Sec. XIII e XIV.

Lo stile di ciascuna delle due scuole ritrovasi similmente nelle pitture del dittico eseguito in Firenze, che io riporto sulla tavola CXIII. La maniera greca è perfettamente riconoscibile per la composizione, e per il fare nella nascita della Vergine N°. 1; e la maniera italiana non lo è meno nei due quadri dei N^{i}. 2, e 4; i soggetti dei quali sono egualmente cavati dalla storia della Vergine. Il vestiario fiorentino vi è visibilmente seguito.

Io avrò così dimostrata completamente l'associazione prolungata della maniera delle due scuole, l' una sul momento di finire, e l' altra arrivata all'epoca del suo rinascimento.

La natura si presta essa medesima in un gran numero delle sue operazioni a delle simili gradazioni. Essa non procede mai per mezzo di bruschi passaggi; tutto s'incatena nella sua immensa unità. Tale è stato l'andamento dell'Arte nell'epoca di cui noi parliamo; e gli artefici non si sono per avventura accorti, che essi obbedivano a delle leggi generali ed eterne.

Non si saprebbe nulladimeno riconoscere questo vincolo, svilupparne gli effetti, e designare nella storia il momento dell'unione delle due scuole, e quella della loro separazione, che per mezzo di un esame lungo e profondo delle produzioni dei differenti popoli, e dopo una classificazione metodica di esse basata sull'ordine dei tempi.

PARTE SECONDA

RINASCIMENTO DELLA PITTURA

PRIMA EPOCA

SECOLO XIV.

Tav. CXIV, CXV, CXVI. Pitture a tempera sul legno, e pitture a fresco di Giotto. Sec. XIV.

Questa mescolanza di stile della scuola greca, e della scuola italiana, e questa indecisione dei maestri ſra le due maniere, prodotti dell' ignoranza, che aveva corrotte le due nazioni, non cessarono, che nei primi anni del decimoquarto secolo, fra le mani di Giotto di Bondone, a cui era riserbata la gloria di fondare una nuova scuola (1). Questo abile pittore riconobbe, che

(1) Il merito di Giotto è stato riconosciuto dagli scrittori contemporanei di lui, e da quelli dell' età successive.

Si conoscono i versi di Dante

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo: ed ora ha Giotto il grido,
Sì che la ſama di colui oscura.

Purgat., cant. XI, vers. 94, 95, 96,

Il Petrarca, lasciando a Francesco da Carrara signore di Padova, col suo testamento una madonna di Giotto, aggiun-

lungi dall' imitare lo stile dei maestri greci moderni anche in ciò, che esso poteva offrire di sopportabile, era alla sola imitazione della natura, che bisognava attaccarsi, come avevano fatto i primi inventori dell' arte, e quelli, che l' avevan condotta alla sua perfezione.

Nato nel 1276 nello stesso paese, in cui tre altri celebri fiorentini Cimabue, Leonbatista Alberti, e Michelangelo goderono di tutti i vantaggi di una nascita, e di una educazione distinta, Giotto al contrario apparteneva ad oscuri parenti, e della più umile condizione. La natura parve voler formarlo nel silenzio, e riunì in lui i talenti più proprj a fargli ottenere dei brillanti successi.

ge: *Operis Jocti, pictoris egregii, ... in cujus pulchritudinem .... magistri artis stupent.*

Il Boccaccio dice di Giotto nell' amorosa visione.

...... Al qual la bella
Natura parte di se somigliante
Non occultò ......

Enea Silvio Piccolomini, papa sotto il nome di Pio II, così si esprime nella sua 119ma. lettera a Niccolò da Ulma nel 1450: *Post Petrarcham emerserunt litterae; post Joctum surrexere pictorum manus.*

Il Poliziano fa dire a lui stesso

Ille ego sum per quem pictura extincta revixit.
....
Plus licuit nulli pingere, nec melius.

Egli si occupava della custodia di un gregge in una delle ridenti campagne della Toscana. Il nume, che secondo i racconti poetici dell'antichità, non sdegnò di occuparsi delle cure medesime presso Admeto, dirigeva la sua mano, che tracciava sulla sabbia l'immagine dei suoi montoni. Cimabue avendolo sorpreso nel mentre, che egli disegnava una di queste figure, lo ammesse nella sua scuola; egli guidò il suo ingenuo talento, e ben presto il giovine allievo sorpassò tutti i suoi compagni di studio.

Noi lo andrem vedendo nelle sue opere più importanti mettere in pratica il gran principio, che egli avea ritrovato.

DISEGNO — ESPRESSIONE

Il suo talento non giunse però alla più grande altezza cui gli fu dato di pervenire, senza aver pagato un tributo inevitabile al gusto dei maestri, che lo avevano preceduto, ed a quella maniera, che si era perpetuata nelle opere medesime del suo maestro, allo stile in una parola della vecchia scuola greca.

Giotto egli stesso vi sacrificò nelle sue prime produzioni. Le forme della testa della Vergine coronata dalla mano di Gesù Cristo Tav. CXIV N°. 4, che io riproduco sotto il N°. 6 dietro dei calchi, ne sono una prova.

Ma richiamato ben presto all' imitazione della natura dalle abitudini della sua infanzia, riconobbe, che solamente seguendo con semplicità, e fedeltà i modelli, che essa gli presentava, gli sarebbe possibile di pervenire ad una qualche perfezione, ed ei tralasciò qualunque altro studio per abbandonarsi a questo esclusivamente.

Fu ricompensato di un tale attaccamento ad un principio solido da una riputazione pronta e talmente estesa, che il numero delle opere, delle quali trovossi incaricato, e che egli terminò, sebbene la sua carriera mortale non abbia ecceduti i più ordinarj limiti della vita degli uomini, poichè egli non visse che sessanta anni, che questo numero, io dico, è appena credibile.

Roma fu il più gran teatro dei suoi lavori, ed uno de' primi ne' quali comparve con lustro.

Bonifazio VIII lo chiamò presso di se per confidargli differenti opere. Il musaico rappresentante la pesca miracolosa, denominata la *Barca di san Pietro* di cui egli dette il disegno, e che si vede a' nostri giorni sotto il portico della basilica del Vaticano, è il più celebre dei monumenti, che egli eseguì per ordine di questo pontefice.

Gli affreschi dei quali egli ornò sotto lo stesso regno tutto l' interno dell' antico portico della

chiesa di san Giovanni in Laterano, sono stat distrutti all' epoca della ricostruzione di questa chiesa; non ne rimane, che un solo quadro, che è stato trasportato sopra uno dei pilastri interni a diritta entrando nella chiesa. Esso rappresenta Bonifazio VIII pubblicando una festa secolare, che egli stabilì per distribuire delle indulgenze, e che è stata poscia chiamata *Giubbileo*. Questa pittura è incisa sulla tavola CXV.

Le altre opere di Giotto si moltiplicarono in grandissimo numero in differenti paesi. Più di venti città se ne arricchirono senza comprendervi quella di Firenze, che sola l' occupò più che tutte le altre insieme. Le pitture delle quali egli la ornò, notabili per delle bellezze assolutamente nuove, divennero l' oggetto degli studj, e il modello dei pittori dell' Italia tutta. Pochi sono gli storici delle scuole particolari, che non convengano di questo fatto, quando scrivono in buona fede.

Il cambiamento, che ne risultò in tutte le parti della Pittura, fu tanto grande, e tanto generale, che bisogna datar da quest' epoca il rinascimento dell' Arte.

Questo cambiamento fu il frutto della risoluzione di Giotto di seguitar la natura senz' allontanarsene, e dell' esempio, che egli dette di questa saggia condotta: il principio fu felicemente riconosciuto.

Non si può dubitare, vedendo le due teste della tavola CXV, che sono state calcate sugli originali, che esse non siano ritratti.

La maniera semplice e vera di disegnare, adottata da questo maestro dando della precisione alle forme, lo condusse alle sorgenti dell' espressione, e fecegli acquistare questo nuovo merito, altra ragione di maraviglia per i suoi contemporanei.

L'elogio, che egli merita a questo riguardo, è giustificato da un'infinità di particolari, che si possono osservare sulla tavola CXVI.

Nella riunione dei discepoli di san Francesco, N°. 1, l'attitudine di questo principal personaggio annunzia un uomo ispirato, e quella dei frati, che lo circondano imprime l'idea della venerazione da essi sentita per lui.

Il turbamento, che sembra eccitare fra gli spettatori nel N°. 2. l'accidente in apparenza mortale, che colpisce un personaggio coronato, è espresso con vivacità.

L'attenzione, il dolore, la sorpresa si distinguono sopra le teste tratte da questo quadro che ho fatte incidere in grande sotto il N°. 3.

L'architettura in uso al tempo dell'azione è così ben trattata come tutte le altre parti dell' opera.

Le teste del N°. 9, poste nella parte inferiore della stampa son quelle dei due medici del qua-

dro. N°. 8, dei quali l'uno col sentimento di pietà espresso nei di lui sguardi, e l'altro andandosene, sembrano condannare il moribondo.

L' ardore della sete è anche meglio espresso nella figura del villano giustamente lodato dal Vasari, il quale si china per bevere dell'acqua di un ruscello, nel paesaggio inciso sótto il N°. 6, riprodotto in grande dal N°. 10. (1)

Questa imitazione del vero proveniva da una abilità nel disegno, che era una cosa nuova a quest'epoca.

INVENZIONE — ORDINANZA

I principj, che debbono dirigere queste grandi parti della Pittura l'invenzione, e l'ordinanza, fannosi travedere nel N°. 6. della tavola CXIV di già citata, piccolo quadro dipinto a tempera sul legno. Sono queste le esequie della Vergine, soggetto, che avea spesso occupato

(1) *Uno assetato nel quale si vede vivo il desiderio dell' acqua bee stando chinato a terra a una fonte, con grandissimo, e veramente meraviglioso affetto .... par quasi una persona viva, che bea*. Vasari, Vita di Giotto.

Non sarebbe difficile di provare con un' infinità di citazioni, che i poeti divisero con i pittori in quest' epoca brillante, e il dono di sentire vivamente l' incanto della natura ed il talento di imitarla con ingenuità.

Le prove si moltiplicherebbero principalmente nel poema di Dante.

il pennello dei predecessori di Giotto, e che questo maestro ha saputo rappresentare in modo da meritare l'attenzione di Michel Angelo. (1).

Altri affreschi eseguiti nelle chiese inferiore e superiore di san Francesco in Assisi manifestano anche più osservabili progressi. Esse sono incise sulla tavola CXVI con alcune altre, che io ho fatte distinguere nel sommario delle tavole. I soggetti tolti dalla vita e dalla morte di san Francesco, formano una serie istorica assai considerabile. Un insieme di questa natura esigeva un gran giudizio, ed un giusto sentimento delle convenienze, e ne presenta in fatto uno dei primi e dei migliori esempj.

Il N°. 7 di questa medesima tavola contiene un'invenzione anche meno comune, se pure non si deve credere, che l'idea non ne fosse allora completamente nuova.

È questa un' allegoria molto sostenuta, e molto particolarizzata delle virtù di san Francesco, sotto la forma di un'apoteosi di questo santo dipinta in uno degli angoli della chiesa.

L'entusiasmo, col quale i religiosi del suo ordine osarono mettere le sue virtù, ed i mi-

(1) *Opera molto lodata da Michelangelo Bonarroti, il quale affermava ..... la proprietà di questa storia dipinta non poter essere più simile al vero di quello che era.* Vasari, Vita di Giotto.

racoli, che egli aveva operati in parallelo colla santità di Gesù Cristo, e la sua divina potenza, ad una sì piccola distanza dalla morte del loro fondatore (1), questo entusiasmo sembra aver riscaldato il genio del pittore. Giotto ha portato nella composizione di tutti i quadri, i soggetti dei quali erano cavati dalla storia di san Francesco, un'energia, un calore, che erano sostenuti da una cognizione esatta dei principj del disegno. Usando di questa scienza per variare all' infinito le fisonomie, egli ha anche saputo già impiegare gli scorci nella posizione delle figure, e metterle in prospettiva.

Tutta l' abilità, che egli aveva si fa osservare nei piccoli quadri dei quali lo zelo filiale dei Francescani volle adornare gli armadj della sagrestia della chiesa di santa Croce di Firenze.

(1) E conosciuta la singolarità, e la rarità del libro intitolato, *Liber conformitatum s. Francisci cum Domino nostro Jesu Cristo*, composto nel 1399 dal P. Bartolommeo Albizzi da Pisa religioso dell' ordine di san Francesco.

Quest' opera ha dato luogo ad un' infinità di osservazioni e di critiche, sopra le quali si possono consultare: *il Dizionario storico* di Prospero Marchand: *Schiarimenti sopra alcuni articoli del catalogo della biblioteca di Préfond*. 1757; Debure *Biblioteca istruttiva*, N°. 4540, e seguenti. *Catalogo della biblioteca del duca de la Vallière*, tom. 3. pag. 7. e dal N°. 4671 fino al N°. 4681; Tiraboschi *Storia della letteratura italiana*; Roma. 1783. tom. 5. lib. 2 cap. 1.

Tre di questi quadri sono incisi sulla tavola CXIV.

Il N°. 2, che rappresenta san Francesco trasportato al cielo sopra un carro di fuoco, vi si trova accanto alla trasfigurazione di Gesù Cristo, N°. 1; ed il N°. 3 porge un'immagine delle cinque piaghe del Salvatore nelle stimate, che il nuovo apostolo si trovò beato di avere.

COLORITO

Si concepisce, che il colorito, questa parte essenziale dell' arte di dipingere, sopra la quale gli antichi non ci hanno trasmessi i loro segreti, e che i moderni non hanno perfezionata, che con de' successivi progressi, non figurasse in un ordine molto eminente fra i miglioramenti, che l' Arte dovette a Giotto.

Nulladimeno il suo pennello non presenta più le tinte nerastre, e crude dei maestri greci; esso ravvicinasi alla natura per mezzo di tinte più vere, tocchi più vivi, e più variati. Io ho riconosciuto questo pregio nelle pitture a fresco di Assisi. Vi si vedono ancora, malgrado il loro deperimento, ed in mezzo alle moltiplicate restaurazioni, che le alterano, una facilità, una certa leggerezza, che non si trovavano nei lavori dello stesso genere anteriori a quelli di questo pittore.

Egli portò questo merito più lungi, e giunse anche fino ad una specie d'impasto, ad una qualche morbidezza nel colorito dei quadri, che egli dipinse sul legno, ed a tempera.

Lo studio della miniatura di cui si sa, che egli si era occupato, gli aveva dato un fare prezioso, che fu per lungo tempo quello de' suoi discepoli, e de' suoi imitatori.

MECCANISMO.

Quanto al meccanismo, uno dei principali mezzi di dare a questa branca dell'Arte tutto il lustro, che essa poteva acquistare, questo consisteva allora nella scelta di un legno compatto, e suscettibile di pulimento, e nella preparazione della tavola, sulla quale dovevano riposare i colori.

Allorchè il quadro esigeva, che molti pezzi fossero congi
con una tela i
stendeva sop
so finissimo,
più sovente r
oro, che div
pra il quale l

Senza, che
particolarità,
rarsi, questa

idea di ciò che l'Arte dovette alle invenzioni, ed ai precetti di Giotto, quanto alla composizione, allo stile ed all'esecuzione nel cominciamento del decimo quarto secolo, e per provare quanto egli è giusto di designare col suo nome la prima epoca ben caratterizzata del rinascimento.

Tav. CXVII. Quadro a tempera in legno di Puccio Capanna principale allievo di Giotto. Sec. XIV.

Se si potesse dubitare di ciò che costa alla natura la formazione di un genio creatore, d'uno spirito capace di riformare le invenzioni umane, se si ignorasse quanto sia lento l'effetto dei precetti più luminosi, e degli esempj i più istruttivi, si potrebbe apprenderlo per mezzo della storia cronologica degli artisti celebri, e dello spettacolo successivo dei loro lavori.

Non è che dopo nove, o dieci secoli d'ignoranza, che un uomo nato felicemente per la pittura riconosce alla fine quali sono i traviamenti, nei quali tutti si abbandonarono durante un sì lungo spazio di tempo e nei principj, e nella pratica. Lo stesso avvenne nella Scultura e nella Architettura, e noi acquisteremo ben presto la prova che gli ostacoli opposti al ristabilimento del gusto, non saranno sormontati, che parzialmente dai pittori dei differenti paesi dell'Italia, noi gli vedremo non camminare, che a passi lenti nella novella strada, che quest' uomo di genio aveva aperta loro.

La prova di questa osservazione trovasi nel quadro inciso sulla tavola CXVII dipinto da Puccio Capanna, immediato allievo di Giotto.

Ben si riconosce l'effetto delle lezioni che egli ne aveva ricevute, quanto alla precisione, ed alla semplicità dei movimenti, e dell'espressione nell' attitudine della Vergine, in quella della Maddalena in ginocchioni a' suoi piedi, e di sant'Antonio in piede dietro di lei, così come nelle teste di questi due ultimi personaggi; ma si vede egualmente nei contorni, e nelle particolarità della testa della Vergine, e di quella del bambino, che egli aveva ancor molta pena, e più che il proprio maestro a sbarazzarsi dalle forme rimproverate ai Greci, dal loro disegno scorretto, e di pratica materiale.

Il colorito ha fatto qualche progresso nelle mani dell'allievo; esso è più brillante, e più midolloso nei panneggiamenti paragonati a quelli di Giotto; ma esso è troppo finito nelle carni, e questo finimento, che fu una delle qualita, ed un dei difetti dei pittori di questo tempo, va fino allo stento, vale a dire, fino a far sentir la fatica, e la pena.

Tav. CXVIII. Pitture di Taddeo Gaddi e di altri pittori di questa famiglia. Sec. XIII e XIV

Taddeo Gaddi altro allievo di Giotto, eseguì un gran numero di opere a fresco, ed a tempera in Firenze, in Pisa, in Arezzo, senza condur l'Arte molto più lungi del suo maestro, se

pur non è nel colorito, in cui fece vedere delle tinte più fresche, che si conservano oggi giorno ancora con qualche lustro.

Sembra pure, che egli abbia posta maggior fermezza nel disegno, ed egli ha generalmente imitata la natura con sufficiente verità, eccetto che nelle teste, nelle quali per giungere all'espressione, ha qualche volta tormentato i tratti, come in quella, che è incisa qui dietro un calco, e nella quale egli ha voluto esprimere il sentimento di un uomo profondamente occupato a scrivere sopra una materia importante.

Questo pittore morto alla metà del decimoquarto secolo lasciò due figli, Agnolo, e Giovanni, i quali coltivarono la pittura non senza successo quanto alla composizione, e al disegno. I soggetti incisi sopra la medesima tavola N°. 5 e 6. mostrano, che essi avevano infatti acquistata qualche scienza in queste parti importanti come pure nella disposizione del panneggiamento, nel che Giotto aveva dati degli utili esempj al loro padre.

Questi maestri discendevano tutti da Gaddo Gaddi contemporaneo di Cimabue, il quale istruito come quest' ultimo alla scuola dei Greci, ebbe egualmente il merito di migliorare la loro maniera. Gaddo fu impiegato a Roma in dei musaici. Noi abbiamo veduta una delle sue opere sulla tavola CXVIII. Egli non si distinse meno

in questo genere a Firenze, e particolarmente nella composizione rappresentante l'incoronazione della Vergine, che è incisa sotto il N°. 2.

Questo artefice morì nel 1312 in età di settantatrè anni; dimodochè egli, suo figlio, ed i suoi nipoti, servirono le Arti e la religione coi loro lavori, durante un secolo e mezzo. (1).

Tav. CXIX.
L' inferno, pittura a fresco di Andrea Orgagna nella chiesa di santa Maria Novella in Firenze.
Sec. XIV.

Il movimento di effervescenza, che dalla fine del decimoterzo, e nel corso del decimoquarto secolo, eccitò tanto potentemente gli spiriti ad occuparsi delle scienze, delle lettere, e delle Arti, condusse ben presto fra questi oggetti di studio delle comunicazioni, ed un' influenza reciprocamente utile. Ma vi erano pure molti generi d' imperfezione, che in quest' epoca non

(1) Io ho preso piacere a raccogliere su questa tavola i differenti lavori, coi quali alcuni membri di questa famiglia hanno servita la chiesa per il corso di molte generazioni. Essa ricompensò il loro zelo con delle dignità, che l' hanno resa molto illustre nei due secoli successivi. La famiglia Gaddi è oggidì estinta.

Non è questo, che un esempio scelto fra quelli, che attestano quanto i talenti di qualunque genere sono stati nobilmente incoraggiti, e ricompensati in Toscana in tutti i tempi, e con quali successi essi han corrisposto a delle onorevoli ricompense.

Apollo non ebbe ragione mai di essere indignato in questo paese di una ingiuria fatta a degli artisti, simile a quella, di cui i Sicionesi, malgrado il loro amore per le Arti, si renderono colpevoli verso Dipeno, e Scillide. Plinio lib. XXXVII. cap. 4.

potevano mancare di esser loro comuni; tale fu fra gli altri la mescolanza continua del sacro e del profano.

Giotto, e Dante contemporanei, congiunti di amicizia, nati tutti e due col prezioso dono di distinguere e di gustare le verità ingenue della natura, trovarono nella loro unione un mezzo di sviluppare questo raro talento, del quale ciascuno di essi ha date tanto luminose prove.

Il poema di Dante, di quel genio creatore, a cui la lingua e la poesia italiana debbono veramente la loro formazione, impresso in ciascheduna pagina di questo profondo sentimento, divenne ben presto una sorgente feconda per i pittori (1); e l'inferno principalmente la più

(1) In generale si sa qual numero di fatti storici, di ritratti, e di idee satiriche sono nascoste sotto le allegorie del poema di Dante. Quest' opera, che in molte delle sue particolarità è oggidì un enimma per noi, o almeno per le persone, che non sono perfettamente istruite degli avvenimenti, e degli interessi politici, ai quali fa allusione il poeta, rammentava nella sua novità oggetti non solamente presenti a tutti gli spiriti, ma interessanti ancora per tutte le fazioni, dalle quali l'Italia era agitata; e queste fazioni rimessero le medesime immagini in azione col soccorso della Pittura, secondo che esse lo crederono utile alle loro vedute ed a' loro interessi.

Animato da questo spirito uno dei partiti, che dividevano Firenze fece di differenti scene della cantica dell' inferno, il soggetto di una rappresentazione teatrale in una festa po-

celebre delle sue cantiche eccitò spesso la loro poetica vena.

Uno dei primi, che ne espresse le immagini, e quello, che lo fece in questi primi tempi colla maggiore estensione fu *Andrea di Cione Or-*

polare data sull' Arno nel 1304, e diretta dal pittor Buffalmacco.

Vi ha luogo di credere, che a contare da questo momento, il poema offrisse la materia di molte delle decorazioni teatrali per acccompagnare i devoti drammi, chiamati *Misteri*, tanto moltiplicati in quei tempi.

I pittori vi attinsero anche molto spesso i soggetti dei loro quadri. Una delle più celebri opere di questo genere fu eseguita nel campo santo di Pisa da Bernardo fratello di Andrea Orgagna. Essa è incisa nel tom. I della *Pisa illustrata.*

Le stampe, che hanno rappresentate le idee singolari di questo poema nelle più minute particolarità, e qualche volta ancora in una maniera stimabile per ornarne le differenti edizioni, sono state sino dalla loro origine di un gran soccorso agli artefici, i quali hanno voluto trattare i medesimi soggetti.

Sarebbe inutile il citare le produzioni di un genere simile a questo, che l' idea delle pene infernali ha moltiplicate presso tutti i popoli.

La tavola II dell' opera intitolata *Alphabetum Thibetanum* del padre A. R. Giorgi religioso agostiniano stampata in Roma nel 1762 in fogl. riporta un' immagine dell' inferno, che ha dei grandi rapporti con le descrizioni di Dante (pag. 487).

Il Corano invece dei cerchi, o della fossa di questo poeta suppone all' inferno sette porte, che ciascheduna conducono ad un supplizio particolare relativo alle sette capitali maniere di peccare.

Una parte della tavola CXX, riferisce un' immagine di questo genere presa da un culto più vicino al nostro.

gagna. Questo pittore nacque a Firenze all'epoca nella quale Dante terminava la propria carriera. La sua si prolungò fino verso agli ultimi anni del decimoquarto secolo, ed ei l'impiegò tutta intiera nell'esercizio della Pittura, della Scultura, e dell'Architettura.

Poeta ei medesimo, fece entrare in una pittura a fresco della chiesa di santa Maria Novella in Firenze un gran numero di composizioni interessanti, delle quali egli attinse i soggetti nei canti di Dante.

Queste pitture sono incise sulla tavola CXIX, ed io ho avuto cura nel sommario delle tavole di ravvicinare alle spiegazioni, che io ne ho date, i passi del poema, ai quali esse si riferiscono.

A traverso alle particolarità, che il soggetto dovette ispirare al pittore, quanto all'invenzione, non si vede senza maraviglia con qual chiarezza, con qual calore, egli ha espresse le azioni dipinte da quel poeta; lo stesso fuoco, lo stesso movimento, imitando degli oggetti di una natura se non vera almeno verosimile. Questa vita era allora un pregio poco comune, ed il talento di ordinare una composizione di una immensa estensione non poteva essere meno raro. L'opera di cui noi parliamo cuopre un lato intiero dell'interno di una gran cappella. È sotto questo doppio aspetto, che bisogna

considerarla, così come molte altre dello stesso maestro. E in questo, che l'Orgagna fece fare all'Arte un nuovo passo.

Ei ne ritrovò il mezzo nello studio approfondato del disegno; e noi vedremo nel corso di questa storia, che se le scuole toscane s'inalzarono di progresso in progresso fino al perfetto rinnovamento, ne furono debitrici a questo studio.

Tav. CXX. Pittura rutnica eseguita sul legno. Sec. XIV.

Io non ho veruna notizia nè sull'autore, nè sopra la data del quadro inciso sulla tavola CXX, nè sul paese, in cui esso è stato eseguito.

La bizzarrìa di una parte dei soggetti, le loro forme, i loro attributi, la riunione di molte immagini grottesche con degli oggetti degni di venerazione, dandogli qualche somiglianza con quello della tavola precedente, io lo pongo immediatamente dopo.

Si crede riconoscere in questo il giudizio universale, la gloria celeste ricompensa degli eletti, ed i tormenti dell' inferno punizion dei malvagj; il tutto concepito dalla immaginazione esaltata di qualche religioso del rito *greco-moscovita*, o rutnico, così come lo indicano la lingua, ed i caratteri delle iscrizioni segnate sui lati del quadro, e che io riporto nel basso della stampa. Esse occupano sopra l'originale i passi, che io designo con le cifre arabiche.

Questo quadro è dipinto a tempera sul legno; la metà superiore è eseguita sopra un fondo d'oro; essa è della grandezza della stampa, che io ho fatta calcare sull'originale.

Il colorito non manca nè di una certa intelligenza nelle tinte locali, nè di armonìa nell'effetto generale.

Il disegno, i panneggiamenti, le fabbriche annunziano evidentemente una scuola greca; ma l'insieme è molto superiore alle pitture dei manoscritti greci, ai quali rassomiglia. Forse devesi questa produzione a qualche pittore greco, il quale istruito alla scuola di Firenze, nel tempo in cui la pittura si applicava tanto spesso a riprodurre le invenzioni di Dante, avrà imparato ad esprimere con una certa correzione, delle idee dello stesso genere, senza intieramente abbandonare nè i pensieri, nè lo stile proprj alla sua religione, ed al suo paese.

Questo ravvicinamento è conforme alla mia ordinaria maniera di paragonare le due scuole.

Tav. CXXI. Pitture a fresco di Gherardo Starnina nella chiesa del Carmine di Firenze. Sec. XIV.

Continuiamo a vedere quelle dell'Italia applicarsi sempre più a seguitare la strada aperta da Giotto per offrire delle immagini fedeli della natura nelle forme del corpo, e nell'espressione dei sentimenti.

Le pitture a fresco eseguite da Gherardo Starnina nella chiesa del Carmine di Firenze ci mo-

strano la continuazione di questi utili sforzi. Questo maestro visse dall' anno 1354 fino all'anno 1403.

In un primo quadro inciso sopra la tav. CXXI, N°. 1, egli ha rappresentato san Girolamo nel letto della morte, dando ai suoi discepoli riuniti intorno a lui, le sue ultime istruzioni. Alcuni sono occupati a raccogliere le sue parole, scrivendole; altri in piedi ascoltandolo con una rispettosa attenzione, tengono fissi i loro sguardi sopra di lui, e sembrano ascoltarlo in silenzio. È ben questo il mezzo di esprimere tutto l'interesse del soggetto.

Sentimenti di un'altra natura animano questi medesimi religiosi nella pittura incisa sotto il N°. 3. Il santo ha cessato di esistere; i suoi discepoli gli rendono gli ultimi doveri; il dispiacere di quelli, che più da presso gli son vicini, e la venerazione degli altri, sono dipinte nelle loro attitudini. Queste differenze sono facili a distinguersi. Il pittore ce le ha trasmesse con una tal verità, che si può supporre, che egli non abbia fatto, che esprimere qualche scena di questo genere, a cui egli aveva assistito. Le figure dei religiosi sembrano esser ritratti, e l'artefice ha anche introdotto nella sua composizione il suo proprio, collocandosi a piè del letto di san Girolamo. Questa testa è incisa die-

tro un calco sotto il N°. 2; si crederebbe di vederla respirare.

Tav. CXXII. Pittura a fresco di Simone Memmi di Siena in santa Maria Novella in Firenze. Sec. XIV.

Nel tempo che dopo tanti secoli l'Arte riprendeva in Firenze un nuovo splendore nella scuola di Giotto, Siena rivale in ogni genere di questa illustre repubblica aveva veduto nascere nel suo seno un artefice, che cooperava a tali progressi, allontanandosi, come il discepolo di Cimabue, ed alcuni altri pittori suoi compatriotti e suoi emuli, dalla maniera dei maestri greci.

Era questi Simone Memmi nato verso l'anno 1284, e morto nel 1344. Contemporaneo di Giotto, ma un poco più giovane, e forse suo allievo, fu incaricato nel medesimo tempo di lui, di varj grandi lavori di pittura in Firenze, ed in Roma. Imitatore del di lui stile egli lo eguagliò, e qualche volta lo sorpassò.

Uno dei suoi più grandi lavori vedesi nella sala del capitolo del convento di san Domenico in santa Maria Novella di Firenze. Esso ha rapporto alla storia, ed alla destinazione dell'ordine dei frati predicatori.

La parte incisa sulla tavola CXXII rappresenta san Domenico, ed i suoi compagni spiegando il loro zelo contro gli eretici. Questa gran composizione è a fresco. Il colorito non annunzia ancora molta scienza, e non manca nulladimeno di un certo merito.

Simone si mostrò più eccellente nella miniatura, genere nel quale si occupò, come Giotto, con un successo notabile per il tempo nel quale l'uno e l' altro fiorivano.

Le immagini simboliche colle quali egli ha designati negli affreschi dei quali si tratta, i religiosi, e gli eretici, dei quali essi combattevano gli errori, queste immagini, che dovettero sembrare allora assai ingegnose, portano l'impronta del loro secolo; sono esse lupi pronti a divorar delle pecore, e che sono dai cani vigorosamente respinti. Questi cani son neri, e bianchi per allusione ai colori di quello, che suole accompagnare ordinariamente san Domenico nelle pitture, che lo rappresentano, divenuti poi quelli dei religiosi del suo ordine. Ma l' azione dei personaggi è assai bene indicata, e la scena ha del movimento.

La testa in grande calcata sull' originale è quella di una donna in ginocchio, posta nel mezzo di un gruppo di spettatori, che comincia il quadro vicino. Vi ha nel contorno, e nell'insieme di questa testa, della semplicità e della verità (1).

(1) Noi abbiamo detto nel sommario delle Tavole a proposito della tavola CXXII N. 2, che non essendo questa testa il ritratto della celebre *Laura* del Petrarca, poteva essere quello della Fiammetta amica del Boccaccio; ma noi dobbiamo aggiungere, che questa ultima congettura non è

Si riconoscono nella totalità di questa composizione, ed in quelle, che l'accompagnano sopra le due altrè faccie della medesima cappella, alcune invenzioni variate, ed un facil disegno, novello acquisto dell'Arte, che cominciava a ristabilirsi.

La tavola CXXIII rappresenta un reliquiario di argento, la di cui forma esattamente rappresenta la facciata della cattedrale di Orvieto (1).

Tav. CXXIII. Pitture in smalto sopra un reliquiario della cattedrale di Orvieto. Sec. XIV.

molto meglio fondata dell' altra, perchè se si paragonano le date si vedrà, che il Boccaccio non andò a Napoli, ove egli conobbe la *Fiammetta*, che verso l' anno 1341, anno nel quale le dedicò la sua *Teseide*, mentre che fino dall' anno 1332 Simone Memmi aveva di già eseguita la pittura di santa Maria novella, da cui questa testa è tratta. Si può vedere a questo proposito Tiraboschi *storia della letterat. italiana*, Modena 1789, tom I. pag 574.

(1) Lascio senza dubbio molto a desiderare nelle mie osservazioni sopra il merito di una pittura in smalto tanto considerabile, e tanto interessante a causa della sua antichità, poichè essa è del 1338. Ma le difficoltà per non dire l' assoluta opposizione, che la venerazione del popolo per quest' oggetto di devozione presenta contro ricerche di questo genere, non me ne hanno permessa veruna.

Fa assai maraviglia che il P. della Valle, occupato come egli era della gloria della scuola senese, non abbia pensato a farle onore dei suoi lavori nella pittura in smalto. La missione di cui egli era incaricato dal cardinale vescovo di Orvieto per la storia di quella chiesa, e le sue funzioni ecclesiastiche, gli davano i mezzi di esaminare attentamente il reliquiario, di cui parlo, ed egli avrebbe dovuto farcene conoscere il grado di perfezione.

Esso porta la data del 1338, ed è diviso sopra le sue faccie in molti quadrati, che contengono diverse storie religiose distinte sopra un fondo di smalto. La principale è il miracolo operato nella chiesa di Bolsena, ove l'ostia lasciò vedere il corpo di Gesù Cristo per vincere l'incredulità, di cui un prete si rendeva colpevole nel momento medesimo della consacrazione.

Ciascuna delle pitture rappresenta una scena particolare di questo avvenimento, e delle ceremonie, che ne furono la conseguenza. Io ho data una descrizione del tutto nel sommario delle tavole.

Quanto all'autore di questa pittura, lo stesso scrittore nella detta storia del Duomo di Orvieto, opera piena d' interessanti notizie ha trascurato di farcelo conoscere in una maniera positiva; egli sembra solamente in una nota della sua edizione del Vasari, Siena 1791., tom. 2 pag. 201. dar la preferenza ad un pittore da Siena nominato Ugolino sopra un artefice dello stesso nome straniero a questa città.

Finalmente perciò che appartiene al lavoro di questo magnifico reliquiario, e sopra l' avvenimento al quale egli deve la propria origine si può consultar l' opera intitolata *Istoria dell' Ostia sacratissima, che stillò sangue in Bolsena, sopra il santo corporale, che si conserva nella cattedrale di Orvieto* etc. *da splend. Andrea Pennazzi, vicario generale della detta Città,* etc. *Montefiasc.* 1731. in 8. fig.

Vi si trova alla pag. 39. l' iscrizione seguente, che l' autore dice essere incisa sopra il reliquiario. † *Per Magistrum Ugolinum et socios aurifices de Senis, factum fuit sub anno Domini* MCCCXXXVIII, *tempore Domini Benedicti Papae XII;* e questa iscrizione vedesi ancora nella storia della cattedrale di Orvieto del P. della Valle, alla pag. 232.

Vi ha della precisione nelle idee, della chiarezza nelle disposizioni; non si vedono senza interesse i progressi, che facevano allora i pittori nell' arte di distinguere i tratti successivi di una medesima storia, e nella cognizione di ciò che costituisce l'ordinazione di un quadro.

Ma questa scienza nascente trovavasi spesso contrariata, allorchè si trattava di soggetti, nei quali sia per conformarsi alle tradizioni, sia per una particolar divozione, esigevasi dai pittori una pia obbedienza nella scelta e anche nell' azione dei personaggi, e fino nel posto, che essi doveano occupare. Noi avremo frequenti occasioni di osservare i difetti, che questa soggezione ha prodotti, esaminando le pitture delle differenti scuole d'Italia del rimanente del decimoquarto secolo, e di una gran parte del decimoquinto.

Tav. CXXIV.
Trittico dipinto a tempera sul legno.
Sec. XIV.

Per dare a questo riguardo, come in ogni altra cosa esatte idee, continuerò ad appoggiarmi preferentemente a dei quadri, che portano data certa, qualunque esser possa il grado di interesse del soggetto, perchè essi mi sembrano i più proprj a dare qualche autenticità ad una storia, che deve esser fondata sopra i monumenti.

Il trittico inciso sulla tavola CXXIV è di questo genere; esso porta la data dell' anno 1336. La pittura è a tempera sul legno.

La composizione rientra nel sistema delle ordinazioni antiche, e le posizioni delle figure sono conformi agli usi religiosi, che noi abbiamo veduti precedentemente stabiliti.

Il pennello meno secco annunzia solo qualche progresso. I quadri incisi sopra le due tavole susseguenti, opere di maestri per la maggior parte poco conosciuti, svelano colla diversità delle maniere, che vi si osservano, e con uno stile incerto, o misto le difficoltà, che gli artefici ebber da vincere durante tutto il corso del decimoquarto secolo per liberarsi dalle abitudini, che loro avevano trasmesse i proprj predecessori, e lo stato di esitazione nel quale essi dovetter trovarsi. Essi avevano sorpassate le produzioni del decimoterzo secolo; ma questi successi non erano ancora, che preparatorj a quelli, che erano riserbati al decimoquinto.

Tav. CXXV.
Pitture a fresco di Pietro Cavallini in san Paolo fuor delle mura di Roma.
Sec. XIV.

La tavola CXXV, in cui sono riunite alcune opere di Pietro Cavallini, e di altri maestri dei quali ignoriamo i nomi, presenta gli esempj di questo stato d'incertezza, nel quale ondeggiava allora la scuola.

Pietro Cavallini pittore romano (1) aveva fatti i suoi primi studj sotto i maestri greci, che

(1) Vasari nella vita di questo pittore non indica nè l'anno della sua nascita, nè quello della sua morte; egli si contenta di dire, che morì di 85 anni. Nulladimeno nella

lavoravano in Roma a dei musaici sulla fine del decimoterzo secolo, ed al principio del decimoquarto, e che dirigevano l'istruzione.

Chiamato al monastero di Assisi, come molti altri pittori per concorrervi alla decorazione della chiesa di san Francesco, si trovò molti di quei maestri greci, dai quali egli aveva precedentemente ricevute delle lezioni; e vi eseguì nella loro maniera una gran composizione rappresentante la crocifissione del nostro Signor Gesù Cristo.

sua prima edizione ei sembra credere, che egli eseguì le sue ultime opere nel 1344, ed in un altra edizione nel 1364. Lo dà per tutto come allievo di Giotto. Baldinucci dice, che egli morì di 85 anni nel 1344 ciò che lo supporrebbe nato nel 1259, e per conseguenza egli avrebbe avuto diciassette anni di più, che Giotto nato nel 1276. Nessuno de' biografi italiani ha fatta questa osservazione.

Il signor Walpole ne' suoi Aneddoti sulla pittura in Inghilterra: 1a. edizione tom. 1. pag. 18. pensa che Giotto era di venti anni più giovine di lui.

Da questi anacronismi nascono relativamente all' età, ed al maestro del Cavallini, difficoltà tali, che troverebbero forse la loro soluzione nello stile di questo maestro.

Vasari osserva, che egli ebbe molta pena a staccarsi dalla maniera dei maestri greci per prender quella di Giotto. Trovasi in fatti nelle sue opere una mescolanza dell' una, e dell' altra maniera, e vi si osservano anche distintamente tutte e due. Non si può egli da ciò concludere, che nato effettivamente molti anni avanti di Giotto egli fosse non il discepolo, ma il compagno di studio di questo pittore, ed allievo come lui di Cimabue?

Il gruppo delle sante Donne, che soccorrono alla Vergine svenuta a piè della croce, inciso sotto il N°. 5. fa parte di questa pittura. Si vedrà facilmente, quanto l'espressione ne è esagerata; l' artefice ha seguito in questo i modelli greci del suo tempo.

Gli angioli, che circondano la parte superiore della croce sotto il N°. 4. sono una imitazione di quelli, che Giunta e Cimabue impiegavano ne' soggetti simili, così come noi l'abbiamo veduto sopra le tavole CII e CX. Per dare un' idea della natura aerea di questi esseri celesti, questi pittori avevano immaginato di sopprimerne i piedi, e di terminare il corpo loro come una specie di nuvola sotto panneggiamenti svolazzanti.

Il Cavallini trovò anche Giotto al monastero di Assisi, e quantunque egli fosse più avanzato di età che questi non eralo allora, riconoscendo che egli era meno avanzato nell' Arte, ebbe il buono spirito di farsi di lui discepolo, e di abbandonare la sua prima maniera per adottare quella di questo di già celebre maestro.

Tornato il pittore romano nella sua patria, ed incaricato di una infinità di nuovi lavori, provò quanto egli aveva profittato delle lezioni, e dell' esempio del primo ristauratore del gusto. Noi ne abbiamo qui delle testimonianze nei due quadri dell'Annunziazione designati dai N^i. 5.

e 6. L'ordinanza è più nobile, più magnifica, di quello che l'avessimo ancora veduta in questo misterioso soggetto.

È principalmente nelle pitture a fresco, che adornano i lati interni della gran navata della chiesa di san Paolo fuori delle mura di Roma, che si giudica dei progressi, che l'Arte fece nelle mani del Cavallini, e quanto al disegno, e quanto alla composizione. Noi diamo quì tre parti di questo gran lavoro ai N^{i}. 7. 8 e 9. Sebbene queste produzioni non facciano ancora ammirare nè invenzione perfettamente giudiziosa, nè tutta la correzione, che si potrebbe desiderare, esse debbono non ostante fare ottenere a questo pittore la riconoscenza della scuola romana, della quale egli può essere riguardato come uno dei fondatori (1).

Il colorito è pesante, e senza degradazioni, difetto, che il tempo, l' umidità del luogo, e la polvere, di cui queste pitture son fortemente impregnate, rendono più sensibili. D' altronde

(1) Il suo epitaffio posto sopra il suo sepolcro in san Paolo sembra rendergli questo omaggio.

Quantum Romanus Petrus decus addidit urbi
Pictura, tantum dat decus ipse polo.

La purità dei suoi costumi unita all' immensa quantità delle sue opere per le chiese, lo ha fatto onorare quasi come un santo.

si concepisce assai, che questa parte è quella, che aveva fatti i minori progressi a quest'epoca, nelle grandi macchine.

I piccoli soggetti, che portano i Ni. 1 e 2 sono stati calcati sopra le miniature di una croce conservata nella sagrestia della chiesa del *sacro speco* nell'abbazia di Subiaco vicino a Roma. Vi si vede la data del 1338, e del 1388. Essi sono dovuti a un pittore della nuova scola romana, restato sconosciuto sino al presente, e che chiamavasi Euticio.

Tav. CXXVI. Pitture a fresco di Stammatico, ed altri pittori a Subiaco. Sec. XIV.

La chiesa di Subiaco tanto singolarmente costruita entro uno scoglio, si divide come si è veduto nella tavola XXXV dell' Architettura in chiesa superiore, ed in chiesa inferiore, e questi edifizj sono essi stessi divisi in una moltitudine di oratorj, di cappelle, di corridori, e di scale.

Le muraglie di tutte le parti di questo monumento son coperte di pitture a fresco, e quelle della cappella consacrata al beato Lorenzo il Coricato nella chiesa inferiore mi son sembrate le più proprie a far riconoscere quest' associazione di cui parlo dello stile greco, e dello stile italiano, che si distingue ancora nel decimoquarto secolo. Esse son tutte di uno stesso pittore. Il suo nome vi si trova scritto sotto una croce, che fa parte delle pitture, e

che si vede incisa sotto il N°. 5. Io la do in grande nel basso della tavola coi suoi proprj caratteri. Le parole *greco pictor* lasciano da decidere se questo pittore era greco di nazione, e se egli scriveva solamente il suo nome in italiano. Checchè ne sia la sua maniera appartiene alle due scuole, delle quali l'una finiva, e l'altra era allor cominciata. Ciò di che ci possiamo convincere paragonando le pitture di questa tavola con tutto quello, che noi abbiamo precedentemente veduto di questo genere misto. Se se ne giudica dietro ciò che le sue opere offrono di migliore nell'ordinanza, e nel disegno, questo maestro deve esser posto piuttosto alla fine, che al principio del decimoquarto secolo.

Il suo colorito ha minor pesantezza, e mostra maggiore intelligenza di quello dei maestri greci.

Le pitture eseguite nella chiesa superiore, e sopra la volta della scala, che conduce da questa alla chiesa inferiore, N°. 8, informi nello stile, e nel fare, sembrano di un'altra mano; esse non possono appartenere ad alcuna delle due scuole di questa epoca, e son difficile a classarsi quanto alla data, ed anche a spiegarsi.

Checchè ne sia la moltitudine, e la varietà dei lavori, tanto greci quanto latini, che riempiono questa bizzarra unione di edifizj, potreb-

bero offrir materiali per una storia di quattro o cinquecento anni cominciando dall'undecimo secolo, se con una perseveranza più felice, che non è stata la mia, e coll' ajuto di nuove ricerche nelle cronache del monastero, si potesse constatarne la serie cronologica.

Tav. CXXVII. Pittura a tempera sul legno di Vitale da Bologna.
Sec. XIV.

Quest'ordine è più facile a stabilirsi relativamente alle opere del decimoquarto secolo atteso che noi siamo meglio istruiti dell' origine dei quadri, dei nomi dei loro autori, e della storia dei luoghi, in cui sono stati collocati da prima. Questo motivo mi ha fatto desiderare di moltiplicarne gli esempj.

La ricerca di questi lavori ci farà conoscere molti artefici, dei quali i biografi avevano fino al presente ignorata l'esistenza.

Bologna, come le altre città dell' Italia, ha veduti i suoi più antichi pittori seguire gli insegnamenti e le traccie dei vecchi maestri grechi. La tavola CV. ne da delle prove.

Quanto alle produzioni puramente nazionali del duodecimo e decimo terzo secoli, citate degli autori, io non ho potuto scoprirne, che alcune vestigia, le quali per l' ingiuria dei tempi, ed a cagione delle restaurazioni spesso imbecilli, che le hanno sfigurate, non saprebbero essere di veruna utilità per la storia. Non si troveranno monumenti ben conservati in Bologna,

che alla data del decimo quarto secolo, e fra gli altri nelle opere di un pittore nominato Vitale.

Una delle principali è un quadro a tempera in legno, che ho fatto incidere sulla tavola CXXVII. Esso porta la data del 1245, e rappresenta la Vergine Madre in un costume nobile e ricco: *In vestitu deaurato circumdata varietate.*

Il vestiario, l' attitudine, ed il carattere della testa, tengono della maniera greca; e se questa conformità non basta a provare, che l' artista sia stato istruito alla scuola dei Greci, vi si vede almeno un effetto della tradizione e dell'abitudine.

La disposizione del panneggiamento ha maggior rigidezza nelle figure accessorie, che in quella della Vergine, ma il pennello fa scusare questo difetto con qualche cosa di più midolloso, che partecipa ancora del fare della miniatura, e di qui forse deve desumersi l' origine della bella esecuzione, che ha poscia meritato tanti elogj alla scuola di Bologna.

Due usi egualmente contrarj alle convenienze, nati l'uno e l' altro dalla devozione e dalla vanità, mostransi in quest' opera; l' uno consiste nel circondare la figura principale di personaggi, che hanno vissuto in altri tempi, e che io chiamerò per questa ragione *anacronici,* co-

me le quattro sante, che si vedon qui in piede intorno alla Vergine; l'altro nel porre nel basso del quadro, e più sovente in proporzioni smisurate comparativamente a quelle della composizione, i ritratti di quelli, che gli hanno fatti eseguire.

Questi usi introdotti nella pittura, almeno fin dal decimo terzo secolo (1), ne hanno alte-

(1) Perciò che concerne gli anacronismi fatti nella scelta dei personaggi, posso fare osservare sulla tavola XCVII san Pietro, e san Paolo, che assistono alla crocifissione; i santi, che accompagnano la Vergine etc. Questo difetto si ripete sulle tavole CXVII, CXXIV e CXXVI.

Si vede sopra le tavole CIV, CXXV, CXXIX, CXXX, CXXXVII, CXLII, presso la figura principale, quella del benefattore della chiesa, o del personaggio, che ha consacrato il quadro. Queste figure sono ordinariamente di un estrema piccolezza in segno di umiltà.

L' origine di questo uso risale a tempi molto remoti. Spurio Carvilio l'anno 461 di Roma avendo consacrata a Giove una statua colossale di bronzo, fece collocare la sua propria in piccole proporzioni, ai piedi di quella del Dio, e la fece eseguire colle limature provenute da questa immagine sacra. Plinio lib. XXXIV, cap. 7. L' Emorroissa, che eresse una statua di bronzo a Gesù Cristo nella città di Cesarea, fece egualmente porre la sua ai piedi di quella del Salvatore; e questo monumento fu sicuramente una delle prime produzioni dell' Arte in onore del Cristianesimo.

Si vede frequentemente nei primi tempi, che seguirono il rinascimento della Pittura, delle corporazioni, delle intiere città ordinare immagini della Vergine vestite di lunghi e larghi mantelli sotto i quali erano disposti da una parte un gran numero di uomini, e dall' altra altrettante donne, le di cui teste erano quasi tutte ritratti; ciò che si osserva sulla tavola CLX.

rata l'unità anche per un lungo periodo del decimoquinto.

Tav. CXXVIII. Pitture a tempera sul legno di Giovanni da Pisa, e di Allegretto Nucci. fine del XIV Sec.

Bisogna riunire a questo esempio i due quadri della tavola CXXVIII.

L'uno, N°. 4, potrebbe aver anche fatto parte di un gran trittico, esso è uno dei più singolari, che io possa citare.

I soggetti si spiegano alla prima veduta, ma la moltiplicità, e l'incoerenza delle figure, la bizzarrìa egualmente delle situazioni, che esse occupano, sono del più cattivo gusto. Quèsto poco giudizioso insieme ci mostra quanti sforzi facevano i pittori di questa epoca per fare ammirare la loro immaginazione, e la loro fecondità.

Leggesi sotto i piedi della Vergine JOANNES DE PISIS PINXIT, nome di un antico maestro poco conosciuto.

Il disegno, come si può vederlo nel N°. 5. calcato sull'originale, è inferiore a quello del

Il popolo di Arezzo si fece rappresentare sotto il mantello della Vergine. Vasari vita di Parri Spinelli.

Nel decimo terzo secolo la confraternita del Gonfalone di Roma, dovette la sua origine ad una visione di questa natura.

Ringraziamo questa devota invenzione, poichè essa ha legato alla storia dell' Arte dei monumenti di secoli già remoti, e garantiti in tal modo dei ritratti ad utili cittadini, delle rimembranze ad uomini interessanti.

trittico inciso nella parte superiore della tavola sotto il N°. 1, e che porta il nome di *Allegrittus Nutius*, pittor di Fabriano, e la data del 1365. Quest' ultimo quadro è egualmente preferibile al precedente nell'uso dei colori, che sono a tempera sopra un fondo d'oro di un finimento prezioso; è una specie di miniatura. Questa maniera di lavoro fece per lungo tempo il pregio dei quadri di cavalletto, dai successi di Giotto fino all'invenzione della pittura a olio.

Tav. CXXIX. Pitture a fresco di Berna sul tabernacolo della basilica di S. Giovanni Laterano di Roma. Sec. XIV.

L'arte faceva pure qualche progresso nell'espressione.

Bernardo detto Berna pittore di Siena, che cominciò a farsi conoscere verso la metà del decimo quarto secolo, ne dette prova in differenti affreschi, dei quali egli ornò alcune chiese della sua patria, e di alcune altre città della Toscana, e particolarmente nelle pitture del tabernacolo di san Giovanni in Laterano.

La Vergine rappresentata in molti dei quadri, de'quali si compone quest' ultima opera, e che si vedono incisi su questa tavola fa ammirare caratteri sempre variati, e sempre rari; della modestia al momento dell' Annunziazione; della dignità, e della dolcezza, quando ella si abbandona alle cure della maternità; e quando è coronata dal suo divin figlio, dell' umiltà.

La testa del devoto inginocchiato nel quadro del mezzo è assai evidentemente un ritratto; essa esprime una religiosa venerazione.

Non sembra che il colorito di questi affreschi abbia nel tempo mancato di merito.

Tav. CXXX, CXXXI e CXXXII. Pitture a tempera sul legno di Colantonio del Fiore in Napoli. Sec. XIV.

Presso i Napoletani, popolo di origine greca, padroni di un territorio esteso nel seno della Magna Grecia, e presso i quali la lingua greca è ancora in uso, la pittura ha dovuto essere coltivata da' maestri greci per più lungo tempo, che nel restante d'Italia.

La mescolanza di una popolazione greca e di una popolazione italiana, aventi ciascuna il proprio vescovo, e la propria cattedrale, dovette moltiplicarvi considerabilmente le immagini religiose, che d' altronde non vi furono proibite, o distrutte come in Oriente.

Non ostante io non ho trovate in questa parte d'Italia altre pitture greche, che quelle delle catacombe di san Gennaro, incise sulla tav. XI, e quelle della città di Otranto, che si son vedute sopra le tavole XCII, e XCIII.

Le mie ricerche non sono state molto più fruttifere, quando ho voluto scoprire qualcuna delle opere dei pittori nazionali dei secoli undecimo e duodecimo, tanto patriotticamente celebrati dagli autori delle descrizioni generali, o dal de Dominicis, lo storico delle tre arti della

scuola napoletana; io non ho almeno trovato nulla di assai ben conservato da poter esser riprodotto coll' incisione.

Non è che nel secolo susseguente, che se ne ritrovano delle sufficientemente autentiche, ed in assai buono stato.

Carlo I, che aveva vedute con interesse in Firenze le opere di Cimabue, impiegò due pittori napoletani, che si decantavano nella loro patria come molto superiori a questo maestro. Ma non fu realmente, che sotto il regno del suo nipote, che si vide formarsene degli assai abili per contribuire al general rinnovamento dell' Arte.

Maestro Simone, uno di essi, il quale fioriva al principio del decimoquarto secolo, fu distinto dal re Roberto, allorchè questo principe, eccitato dagli elogj del Boccaccio, chiamò Giotto presso di se, e lo incaricò di arricchire colle sue opere la chiesa di santa Chiara, di cui egli aveva a cuore la terminazione e l' ornamento, come anche la sua cappella reale del castello *dell' uovo*.

Simone fu da principio afflitto per questa concorrenza; ma vinto ben tosto dalla cortesia di Giotto, e dalle lodi, che ne ricevette, egli si legò con lui, e divennero nella città di Napoli l' uno per i modelli, che vi lasciò, l' altro per

i suoi insegnamenti, i primi sostegni dei buoni principj.

Uscì dalla loro scuola Col' Antonio del Fiore nato nel 1352, i di cui lavori si succedettero senza interruzione, e con sufficiente successo molto avanti nel decimoquinto secolo.

L'uno di questi quadri, che porta col suo nome la data del 1371 (1), e che si vede inciso

(1) Darei al lettore una pena altrettanto inutile, ed egualmente fastidiosa, che lo è stata per me, se io riportassi tutte le variazioni, e tutte le contradizioni, nelle quali son caduti i differenti scrittori napoletani sopra il soggetto e la data di questo quadro; ed anche sul luogo, nel quale egli fu posto. Citerei Eugenio *Napoli Sacra*, in quel che egli dice sopra le chiese di san Lorenzo, e di sant' Antonio; Celano *Notizie del bello* etc. *di Napoli*, sopra le medesime chiese, De Dominicis, *Vite dei Pittori Napoletani*, nella vita di Col' Antonio; Signorelli, *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, tom. 3; Il Dottor Sigismondo, *Descrizione di Napoli*, tom. 1; ed alcuni autori, che ne hanno egualmente fatta menzione. Ma basterà il dire, che tutti questi scrittori si accordano a designare la chiesa colla denominazione di sant' Antonio, ed a nominare *Col' Antonio Del Fiore*, e che dietro queste indicazioni sebbene vaghe ed incerte, non trovando nessun' altro quadro, al quale io possa applicarle, ho creduto dovermi arrestare al quadro, che do qui. Vedesi nella chiesa di sant' Antonio *del Borgo*: e porta la seguente iscrizione.

A M. CCCLXXI. NICHOLAVS TOMASTO
DE FLORE PICT.

Io lo ho fatto disegnare, e calcare come anche i caratteri, per quanto lo ha permesso lo stato nel quale questi ultimi si trovano.

sulla tavola CXXX annunzia della facilità, qualche correzione nel disegno, ed una buona maniera di dipingere, notabilmente nella testa di sant'Antonio, calcata sull'originale tav. CXXXI.

Ma ciò che costituisce il gran pregio di questo quadro agli occhi de' Napoletani è che essi lo credono dipinto a olio. Egli è vero, che vi si riconosce un tuono generale talmente addolcito, e delle tinte così midollose, che al primo colpo d'occhio, ed un po' da lontano, si ha pena a ricusarsi a questa idea; ma oso dire, che essendomene approssimato vicino abbastanza per portarvi la mano, ed avendo invitato alcuni pittori a toccarlo come me, mi è stato impossibile in questa occasione, siccome in molte altre simili, di rendermi alle pretensioni di alcune persone troppo prevenute, e non ho riconosciuto in questo quadro, che un ben inteso uso di buoni colori a tempera ricoperti da una vernice grassa, che non nuoce punto alla trasparenza.

Un'altro quadro dello stesso artefice inciso sulla tavola CXXXII annunzia altrettanta, ed anche maggiore abilità.

Io lo ho fatto disegnare sotto i miei occhi nella chiesa di san Lorenzo. Gli autori dicono, che vi si legge la data del 1436; ciò che io non ho

Quello, che rappresenta san Girolamo sulla tavola CXXXII è stato anche disegnato sotto i miei occhi.

potuto mai riconoscere negl' informi caratteri, che son incisi qui esattissimamente.

Son persuasi i Napoletani, che questa pittura è pure a olio, malgrado la data, che se le attribuisce. Io non vi ho riconosciuto dopo il più attento esame, che un procedimento simile a quello del primo quadro, ma un colorito brillante per una grande varietà di tuoni, maraviglioso per la sua leggerezza, piacevole anche per il suo accordo, ed una maniera preziosa in una moltitudine di particolarità.

La posizione delle due figure è di una rara perfezione per la semplicità, e per la varietà.

Tali sono i differenti gradi di miglioramento, a cui maestro Simone e la sua scuola inalzaronsi in Napoli nel corso del secolo decimoquarto, ed al principio del decimoquinto.

Tav. CXXXIII. Pitture a tempera ed a fresco di Tommaso e di Barnaba da Mutina, o di Modena. Sec. XIV.

È probabilmente un colorito di un merito eguale a quello del precedente quadro, che avrà deciso l'autore del catalogo dei quadri della galleria imperiale di Vienna, stampato in francese a Basilea nel 1784, a designare come il più antico di questa collezione dipinto a olio (1)

(1) Sono state inserite nel 1782 nel catalogo della galleria imperiale di Vienna, delle notizie relative a questo quadro, che si sono attirata tutta la mia attenzione.

Si troveranno pure istruttive, e molto estese particolarità su questo proposito nelle opere seguenti: *Biblioteca Mode-*

quello di cui si fa menzione alla pag. 229 sotto il N°. 1, e che egli data dall'anno 1297, opinione, che fonda sopra un esame, e delle verificazioni fatte da pittori, e da chimici.

Egli traduce *Muttensdorff* la parola *Mutina*, e si crede così autorizzato ad attribuire questo quadro a un pittore originario di Boemia; quindi dietro alcuni documenti trovati in degli archivj, si lusinga di stabilire la data del 1297.

Ma da un altro lato alcuni intendenti, ed artisti non meno istruiti e non meno diligenti per lo scoprimento della verità, hanno pensato che questo quadro è dipinto a tempera, e ciò per mezzo di una vernice grassa, che ha l'apparenza, e quasi tutti i vantaggi di una pittura a olio.

Esso rappresenta la Vergine fra san Vinceslao, e san Dalmazio, questo apostolo della Boemia, l'altro del numero de' suoi re, tutti e due armati di una picca. È inciso nell'alto della tavola sotto il N°. 1. L'iscrizione in caratteri gotici, ove trovasi il nome del pittore Thomas de Mutina, è simile quanto alla forma delle lettere ad un'altra, che io do sotto il N°. 2., ove si leggono il

nese. etc., tom VI, pag. 481. — *Notizie dei Pittori, Scultori,* etc., *nati negli Stati del Duca di Modena,* 1786 in 4. *Pisa illustrata etc.* 1792 tom. II, pag. 159, 160; — Federici, *Memorie Trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento;* Venezia 1803, in 4, vol. 2 fig. tom. I. cap. 2, e 3.

nome dello stesso artefice, e la data del 1352, e che io ho presa in una pittura a fresco ancora esistente sopra le mura del capitolo del convento de' Benedettini in Trevigi. Questa pittura contiene quaranta figure, come quelle del N°. 2., disposte sopra una stessa linea presso a poco nella medesima attitudine; e rappresentante alcuni personaggi illustri dell'ordine di san Domenico. Nella sua opera intitolata *Memorie Trevigiane*, che io ho già citata, e che contiene molte particolarità sulle produzioni dell'Arte in Trevigi, il padre Federici religioso di questo ordine, ajutato dai lumi del dotto e virtuoso cardinal Garampi, allora nunzio a Vienna, ha provato, che l'imperator Carlo IV condusse Tommaso *de Mutina* nel 1357, a Karlstein, in cui si vedono altri quadri di questo pittore. Ma egli ha dimostrato ancora, che Tommaso era originario di Modena in latino *Mutina*, che la sua famiglia era stabilita in Trevigi nel decimo quarto secolo, e che egli vi eseguì molte opere, fra le altre la pittura del capitolo qui sopra mentovata.

Il medesimo P. Federici parlando delle esperienze, che egli ha fatte per riconoscere il procedimento impiegato in quest'ultima opera, assicura, che esse gli hanno dato *Una buboletta oleosa che nella risoluzione traspirava particelle veramente di corpo oleoso.* Dietro questo

egli crede di potere affermare, che Tommaso *de Mutina*, che abitava allora Treviso, ha impiegato l'olio in questo affresco, e ne conclude da buon patriotta, che a questo pittor trevigiano deve essere attribuita la gloria di avere inventata la pittura a olio. Egli vuole, che Tommaso abbia comunicato il suo segreto a'due pittori tedeschi Niccola Wurmser, e Teodorico da Praga, che dipingevano a Karlstein nel 1357 nello stesso tempo di lui, e queste circostanze lo conducono a riguardar Tommaso, come il capo ed il padre della scuola tedesca; ed aggiunge finalmente, che è da questa scuola, che i Fiamminghi hanno ricevuta la cognizione della pittura a olio, che essi hanno in seguito comunicata all'Italia per un ritorno del benefizio primiero.

Io aggiungerò, se non per appoggio di una tradizione tanto importante, almeno per onore della scuola di Tommaso *de Mutina*, vale a dire di Modena, che questo maestro non è il solo, che concorresse allora all'illustrazione di questa città. Io posso citare una produzione di un altro pittore
1374. Essa riem
vola CXXXIII (

(1) Vi ha luogo a
di cui Tiraboschi nel

Questo quadro passò nelle mie mani circa l'anno 1785. Io non ho saputo donde venisse, ed ignoro dove si trovi al presente.

La composizione di ciascuna delle quattro parti, delle quali è formato, presenta bene alcune singolarità, ma vi è pure una ricchezza, che non dispiace, della facilità nel disegno, una disposizione nei panneggiamenti assai felice, ed anche una specie di espressione.

Il colorito applicato sopra un fondo di oro, mi è sembrato di un piacevole effetto, troppo leggero per essere a olio, troppo midolloso non essendo che a tempera. Io non saprei affermare quali sian le materie delle quali si compone, tanto arditamente, quanto lo si è fatto per le due precedenti pitture.

Ciò che mi sembra certo, e tutto ciò, che io mi permetterò di dire tanto su questi quadri, quanto sopra molti altri citati da tutte le parti per lo stesso oggetto, si è, che si fecero circa il tempo, in cui viveva questo Barnaba *de Mutina* ricerche e tentativi assai moltiplicati, sopra l'adopramento dei colori, e che questi

dente, indica un quadro di Madonna portante la data del 1377, che si vede nella chiesa dei Francescani di Alba nel Piemonte. Il P. della Valle alla pag. 6. della prefazione del tomo X della sua edizione del Vasari, nomina anche con un grand' elogio un quadro del medesimo artefice, che dice essere nello stesso luogo, ed il cui soggetto sembra essere presso a poco simile; ma egli gli dà la data del 1357.

promettevano già all' Arte i vantaggi, di cui essa ben presto godette. Ecco ciò che risulta dai fatti, che hanno raccolti differenti scrittori, e dalle diverse opinioni, che sono state emesse sopra questa questione, e questo è pure quello, che importa di osservare il più in questa parte della Storia dell' Arte.

Ma un altro fatto, che noi dobbiamo notare, e per la storia della pittura e per quella dello spirito umano, si è, che malgrado la sagacità e gli sforzi di alcuni uomini, come quelli dei quali ho parlato finora, che si distinguevano per dei successi più o meno degni di stima, pochi ve ne sono, che siano arrivati al grado di scienza e di talento, che onorava allora la scuola fiorentina. Molti dei pittori di questa epoca restarono attaccati nella composizione, come nella pratica alle abitudini dei tempi precedenti, e questa funesta pratica materiale si prolungò sino nel secolo decimo quinto.

Tav. CXXXIV. Trittico dipinto a tempera sul legno. Sec. XV.

Si riconoscono tutti questi vizj nel trittico datato dai primi anni di questo secolo, che io ho fatto rappresentare sulla tavola CXXXIV. La composizione della parte del mezzo, e la scelta dei personaggi situati nelle parti laterali, tutto è conforme agli usi antichi seguiti in questa specie di quadri.

La stessa monotonia, la medesima incoerenza ritrovansi nelle composizioni incise sulla tavola CXXXV, sebbene esse coprano le mura di una chiesa situata alle porte di Roma, e che esse siano posteriori di più di un secolo a Giotto, al Cavallini, ed a'loro allievi, tanto è difficile ai buoni principj di prender generalmente il posto de' vecchi errori. Bisogna però forse accusare di questo male meno gli artisti medesimi, che quelli i quali ordinavano loro de' quadri, almeno per quel che concerne la repetizione dei soggetti, ed anche per l'ordinazione.

Tav. CXXXV. Pitture a fresco in sant' Agnese fuori delle mura di Roma. Sec. XV.

Le pitture, delle quali parlo, trovansi sulle mura interne di una fabbrica appartenente ad un antico monastero di donne, da qualche tempo unito alla basilica di sant' Agnese fuori delle mura di Roma, e che è ufiziata presentemente da canonici regolari.

Vi si legge il nome di una della loro abbadesse, Costanza, con la data del 1454 da un lato, e dall' altro quella del 1456.

Nel disegno e nel colorito di questa pittura vi son minori difetti, che nell' invenzione e nell' ordinanza; infatti è in queste due branche dell' Arte, più dipendenti dal genio e dal giudizio, che l' Arte doveva far meno rapidi progressi.

Tav. CXXXVI. Pittura a fresco della chiesa di s. Francesco di Bologna. Sec. XV.

L' ordinazione è più ragionevole nella pittura incisa sulla tavola CXXXVI. Essa rappresenta

un numeroso concorso di fedeli riuniti intorno ad una cattedra da predicatori, che è isolata da tutti i lati. L'immagine è vera nel suo insieme; uomini e donne sembrano ugualmente attenti; i gruppi e le attitudini variano in una maniera conforme al carattere di ciascun sesso. I modi di vestiario son fedelmente seguiti e disegnati con sufficiente cura, perchè chiunque conosca gli usi del paese, facilmente gli riconosca, e provi anche un' illusione piacevole.

Il personaggio principale è san Bernardino da Siena dipinto dal naturale, mentre predicava a Bologna poco tempo avanti la di lui morte. Il quadro porta la data del 1456, come anche il nome del pittore. (1). L'Arte faceva allora a Bologna sensibilissimi progressi.

(1) Vedesi che questo nome è scritto con caratteri, ed abbreviature, che presentano qualche oscurità. Io non lo ho trovato indicato in nessuno scrittore del medesimo paese, o del medesimo tempo; omissione tanto più singolare, perchè io non ho ritrovato nulla di egualmente buono fra i lavori contemporanei, e specialmente fra quelli, che ornavano la stessa cappella. Questo monumento era dedicato a san Bernardino, e la vita di questo santo aveva senza dubbio forniti i soggetti de' quadri. Allorchè io la visitai nel 1779, una confraternita, che vi si era allora stabilita, facevasi gloria, come di una bella operazione, di avere ordinato di rimbiancar le muraglie. Ebbi appena il tempo di far disegnare la parte, che si vede su questa tavola, implorando l'autorità del legato; ma la protezione di questo magistrato non fu sufficiente per conservarla; essa fu imbiancata, come le altre.

Tav. CXXXVII
Il matrimonio della Vergine; Pittura a fresco di Lorenzo di Viterbo.
Sec. XV.

La composizione non è nel modo stesso senza merito nel quadro della tavola CXXXVII.

Il soggetto è chiaramente spiegato dal gruppo del mezzo. Vi si vede il gran sacerdote, che congiunge in matrimonio la Vergine con Giuseppe. I parenti degli sposi gli circondano, la calma regna fra loro, e se più lungi si manifesta qualche agitazione, essa è l'effetto del malcontento, che sembrano manifestare alcuni giovani pretendenti, i quali non hanno veduto i loro voti accolti dalla santa sposa, come quelli di Giuseppe, di cui solo è fiorito il bastone.

La modestia impressa nelle sembianze della Vergine, e la tranquillità del portamento di tutte le persone collocate intorno a lei, sono conformi alla dignità ed alla santità del soggetto.

Se si ignorasse, che un pittore non può esprimere gli effetti di una gran scena, che imitandone con una perfetta verità tutte le

Il legato era allora il cardinale Ignazio Boncompagni, la di cui morte immatura ha dovuto far provare alla città di Roma un dispiacere profondo, e che per i segni di bontà e di amicizia, che egli mi ha dimostrati fino al termine della sua vita, ha così bene meritato i miei rincrescimenti. Io mi compiaccio nel dirlo, e lo faccio col sentimento della più intima convinzione; quanto è raro l'unire ad una nascita tanto distinta come la sua, tante cognizioini in ogni genere, un sì gran numero di qualità amabili, e di intenzioni eccellenti, soprattutto in cariche così eminenti, come quelle che egli ha onorate.

parti, di cui essa componesi, e prendendo in ogni cosa la natura per modello, questo esempio lo proverebbe. È l'ingenuità di ciascuna delle figure, che ha prodotto qui quella, che fa il pregio dell'insieme.

Il carattere di questa composizione deve sembrar nuovo, e meritava un' attenzione particolare.

L'obbligazione in cui il pittore trovavasi di ordinare le sue figure sopra una sola linea, o se si vuole sopra delle linee dritte e parallele, presentavagli una difficoltà di più. Egli la ha vinta, accomodando delle grandi masse ben legate fra loro, ed ha saputo metter dell'accordo nell'insieme collo sviluppo, e le tinte dei panneggiamenti.

Il colorito non è meno della composizione degno di approvazione. La freschezza del pennello non lascia per così dire nulla da desiderare, principalmente nelle figure dipinte sopra un fondo di azzurro nella volta della cappella, che offrono d'altronde alcuni scorci molto stupendi per il tempo.

Io non ho trovato l' autore di questo lavoro citato in nessuno storico dell' Arte; egli chiamavasi maestro Lorenzo da Viterbo.

Noi non possiamo dubitare, che egli non fosse allievo di Masaccio, e nutrito dei suoi capi d'opera. Si vede dietro la donna vestita

di nero una figura rappresentante un giovine, che sembra calcata sopra una di quelle della crocifissione di san Pietro di Masaccio, che darò nella tavola CXLVIII.

Tav. CXXXVIII Pitture a tempera sul legno di Carlo Crivelli di Venezia. Fine del XV Sec.

Tutto ciò che l'Arte aveva acquistato di semplicità e di grazia nel disegno, nel decimoquinto secolo, ritrovasi nella figura della Vergine rappresentata sulla tavola CXXXVIII. Questo quadro è a tempera, e porta la data del 1476. È di Carlo Crivelli pittor veneziano. Vi si osserva nelle forme un imitazione dello stile proprio dell'epoca precedente, e che l'uso prescriveva ancora per questa sorte di soggetti. L'artefice ha pure uniti a questi avanzi dell'antica maniera una singolarità, che rimonta ad un tempo molto più remoto, poichè Vasari sembra attribuirne l'invenzione a Margaritone. Essa consiste nell'applicare in rilievo sopra la superficie della pittura alcuni ornamenti di stucco dorato; ed è in tal modo, che sono eseguite l'aureola della Vergine, e quella del bambino.

La maniera de Crivelli è di un finimento piacevolissimo. Questo artefice dipinse generalmente a tempera sul legno, come nel quadro, che noi esaminiamo. Si ha luogo di esser maravigliati che ei non abbia impiegata la pittura a olio di già conosciuta in Italia a'suoi tempi, e che offriva dei mezzi di perfezionamento molto

più estesi, e più sicuri della tempera, ma egli non è il solo nel quale si osservi questo attaccamento alle prime abitudini. Molti pittori suoi contemporanei, ed anche posteriori a lui fino a verso la fine del decimo quinto secolo, hanno similmente seguita l'antica pratica.

Tav. CXXXIX e CXL. Pitture a tempera sulla tela e sul legno di Andrea Mantegna. Sec. IV.

Andrea Mantegna nato in Padova verso il 1430, e morto nel 1506, moltiplicò i mezzi dell'arte, e ne affrettò i progressi colle cognizioni, che egli aveva acquistate nella storia, e collo studio dei monumenti dell' antichità.

Egli ebbe occasione di studiar l'antico nello studio dello Squarcione suo maestro, il quale aveva riportato dai suoi viaggi in Grecia un gran numero di statue, e di bassi rilievi, divenuti felicemente modelli per i suoi allievi.

Mantegna ne profittò più che qualunque altro. Noi ne abbiamo la prova nei suoi grandi affreschi di Mantova, come il famoso trionfo di Cesare. Le opere delle quali egli ornò il palazzo dei sovrani di questa città, e quelle, che egli eseguì per differenti chiese, non gli fanno minor onore. Egli fu il primo fra gli antichi pittori, che non si limitò a dei soggetti religiosi, e ne trattò molti altri tratti dalla storia profana (1).

(1) Si conosce bene, che questa espressione non significa rigorosamente, che avanti questo maestro, non ve ne

Devesi credere, che le osservazioni del Mantegna sopra lo stile dell' antico, furono precedute da un sufficiente studio della natura. Ma da questa doppia istruzione risultarono tanto nelle sue pitture, che nelle produzioni del suo bulino due differenti maniere, che hanno fatti portar sopra di lui giudizj opposti, quando non si è presa la pena di paragonarlo a lui stesso per apprezzare la somma de' suoi talenti.

I quadri incisi sulle tavole CXXXIX, e CXL mi sono sembrati proprj a farlo conoscere sotto l'uno e l'altro rapporto. Essi hanno d'altronde il merito particolare di esser quadri di cavalletto, genere di opere del Mantegna assai raro oggidì nelle collezioni.

Sopra il primo, che porta il nome dell'autore, e la data del 1454, è la figura intiera di una

sopra soggetti di storia profana. Io voglio dir solamente, che esso è presso a poco il primo, che lo abbia fatto in una maniera degna della storia.

Si può convincersene percorrendo i biografi delle diverse scuole. Essi citano un Ambrogio Laurenzetto, il quale dal decimoterzo al decimoquarto secolo dipingeva nel palazzo del comune di Siena fatti di guerre nazionali; un Giacomo Ripanda, il quale, al principio del decimoquinto secolo, rappresentò alcuni trionfi dei Romani nelle sale dell'antico Campidoglio; Gentile da Fabriano, che verso lo stesso tempo dipingeva una battaglia navale; Antonio Pollajolo, il quale, alla metà del medesimo secolo dipingeva a Firenze le fatiche di Ercole, per Lorenzo il vecchio nel palazzo dei Medici.

donna. Il giglio, che tiene da una mano, e la palma, che essa porta nell'altra, annunziano chiaramente una vergine e martire.

Le particolarità sono state calcate sopra l'originale; esse sono di un disegno corretto; il panneggiamento è nobile e semplice. Il Mantegna non aveva qui da esprimere che de' pacifici sentimenti, e da prendere nella natura ciò che essa presenta di più facile ad imitarsi. L'avvenimento rappresentato sopra la seconda tavola è al contrario ben lungi da questo stato di tranquillità; è l'atto di una vendetta celeste confidata ad una donna. Vi si vede Giuditta, che fa portar via la testa di Oloferne, che essa aveva tagliata.

Considerando oggetti tanto differenti fra loro, pensando alla diversità dei talenti, che bisognava possedere per dipingerli, si partecipa in qualche modo al tormento, che provar dovette il Mantegna, quello di un uomo nato per gustare gli incanti di una natura semplice ed ingenua, e che si trova obbligato a vincere le difficoltà, che gli presenta un'azione tragica e terribile.

La sua scuola ed il suo secolo non avevano ancora acquistata l'istruzione necessaria per trattare un soggetto simile a quest'ultimo. L'artefice ha creduto di poter trovar sufficienti mezzi ne' suoi studj fatti sull'antico, e per provare la sua abilità in questo genere, ha fatti en-

trare nella composizione del suo quadro due bassi rilievi, l'uno dei quali rappresenta un combattimento, e l'altro alcune divinità marine. Quanto alla scena, che doveva rappresentare, egli ha spinta troppo oltre l'azione di Giuditta. L'attitudine e l'aspetto sono egualmente barbari; i contorni son duri, i movimenti non hanno nulla di naturale.

Il colorito dei due quadri, che noi esaminiamo, sebbene sia degno di qualche elogio, non si avvicinava ancora, e principalmente nell'effetto generale, al grado di merito, a cui giunse poco tempo dopo questa branca dell'Arte (1).

(1) Come noi lo abbiamo detto, il Mantegna aveva attinte in studj mal diretti dietro alcune statue, e bassi rilievi antichi, la secchezza e la durezza, che si osserva nel suo disegno, e principalmente nelle pieghe de' suoi panneggiamenti, le quali, secondo l' espressione del Vasari, sono *un pochetto taglienti*.

Le abitudini contratte da questa maniera di studiare non erano state egualmente senza inconvenienti, relativamente al suo colorito. Qualche volta nulladimeno egli ha sormontate le difficoltà da esse oppostegli; ciò che particolarmente si vede nel quadro, che si può riguardare per tutti i rapporti come il migliore che egli abbia prodotto, quello della chiesa della Madonna della Vittoria di Mantova. Esso lo eseguì con tutta la diligenza di cui egli era capace per riconoscenza verso Francesco II marchese di Mantova, che aveva fondata questa chiesa nel 1496.

Questo principe amava le arti, come Luigi suo avolo, che avea già impiegato il Mantegna tanto utilmente per i progressi della scuola di Mantova, e che l' avea così degnamente ricompensato.

Era uno stato di cose notabilissimo quello, nel quale il genio di tanti maestri faceva de'giornalieri tentativi per perfezionare tutti i generi di pittura, ed in cui la maggior parte di essi ottennero tanto differenti successi, e qualchevolta così mediocri, quantunque essi fossero posteriori di molto ad un uomo, del quale parleremo ben tosto, che sebbene morto assai giovine, seppe non ostante giungere molto dappresso alla perfezione.

Tav. CXLI. Pitture a tempera sul legno. fine del XV Sec.

La tavola CXLI ci offre un altro esempio dello stato di esitazione, nel quale trovaronsi gli artisti verso gli ultimi anni del secolo decimoquinto.

Francesco è rappresentato nel quadro della Madonna della Vittoria in ginocchioni avanti la Vergine, che è circondata da' santi, e che stende sopra di lui una mano protettrice. Questa mano è di uno scorcio assai bene inteso.

Le carnagioni della figura di Gesù bambino, come pure di quella del giovine san Giovan Batista son dipinte con una morbidezza notabile. Questi fanciullini son pieni di grazia. Una di queste teste di angioli sembra essere stata presente alla memoria del Correggio, allora che egli dipingeva la cupola di Parma.

Sono queste parti dell' Arte meglio trattate, che da qualunque altro pittore contemporaneo, che persuadono ai Mantovani, incantati di crederlo, che il Mantegna è stato maestro del Correggio. Ma l' intervallo, che separa questi due artisti è immenso; e d' altronde la differenza dell' età sembra bastare per rispingere la tradizione degli abitanti di Mantova.

La composizione rappresenta la Vergine, ed il bambino Gesù. Il pittore sorpassava evidentemente, quanto al disegno, quegli, che hanno trattato questo soggetto nei quadri delle tavole CXVII, CXXIV, CXXVII, ed anche della CXXXVIII; ma ritenuto dagli stessi motivi del Crivelli, che ha dipinto quest'ultimo, si è come lui limitato ad un'espressione assai insignificante, e non è uscito punto dal carattere, al quale credevasi obbligato di conformarsi.

Questo quadro è a tempera sebbene porti la data del 1484.

Tav. CXLII.
Pitture a fresco di Melozzo da Forlì inventore degli scorci.
Sec. XV.

Fra le parti della pittura nelle quali il Mantegna merita di esser citato con onore, ed in cui egli può rivaleggiare con i maestri dell'epoca alla quale ci avviciniamo, bisogna porre la scienza della prospettiva, che racchiude quella degli scorci. Egli abusò qualchevolta di quest'ultima, ma più sovente l'impiegò con giudizio e con discrezione.

Melozzo suo contemporaneo, e probabilmente suo allievo, possedette questo talento indispensabile per delle grandi composizioni; ma egli vi aggiunse la pratica meno piacevole di far servire da palco le figure vedute dal basso in alto impiegata tanto spesso, e così male a proposito in seguito per la decorazione delle volte. Se ne vede uno dei primi esempj nelle pitture della

volta della tribuna della chiesa dei santi Apostoli di Roma, oggidì demolita. Molti pezzi di questa gran macchina, che sono stati conservati, si ritrovano sopra la tavola CXLII. Melozzo si rendette celebre per questa invenzione, e le sue opere meritano minori rimproveri della maggior parte delle pitture dello stesso genere eseguite dopo di lui.

Nella moltitudine di angiolini, che circondano la figura del Padre Eterno, oggetto principale in cui si riuniscono le più grandi difficoltà, se ne osserva un numero assai grande, che non farebbero in modo alcuno torto ai quadri del Correggio, e sembra, che quest' ultimo non abbia sdegnato di studiargli nei suoi viaggi a Roma, circostanza della sua vita sopra la quale non sembra più permesso di elevar presentemente alcun dubbio.

Quelli della più gran proporzione, veduti a mezzo corpo hanno l'espressione, che conviene ad esseri celesti. Bisogna guardarsi bene dal trovarla fredda, perchè essa non è che pacifica.

In sostanza l'invenzione di questa maniera di dipingere le soffitte, fu per se stessa un gran passo verso il generale sviluppo dell'Arte; ma dopo aver brillato per la sua novità verso la metà del decimoquinto secolo, essa fece nascere più di un pericolo ne' secoli susseguenti.

Tav. CXLIII.

Baccanale di Giovanni Bellini in un paesaggio del Tiziano.

Principio del XVI. Sec.

Se la pittura dovette al Mantegna alcuni dei primi quadri, i di cui soggetti furon presi in prestito dalla storia, sembra che sia stato Giovanni Bellini altro pittor veneziano, che concepì il primo il pensiere di prendere un soggetto tutto intiero dalla mitologia. Tale è il quadro inciso sulla tavola CXLIII rappresentante una baccanale.

Esso fu eseguito per ornamento della galleria di Alfonso duca di Ferrara. Bellini, che lo cominciò nel 1514 in un'età molto avanzata, non avendolo terminato, il Tiziano suo allievo lo finì, e collocò nel fondo un bel paesaggio, ove ei segnò per gratitudine il nome di Giovanni Bellini suo maestro, che sarebbe stato appena degno di essere suo discepolo.

Sono le circostanze della riunione dei lavori di questi due artefici, e di quella di due generi di pittura nuovi l'uno e l'altro in quest'epoca, il paesaggio e la mitologia, che mi hanno impegnato a far qui uso di questo quadro, quantunque per la sua data egli esca ancor più del precedente dall'ordine cronologico.

La composizione appartenente a Giovanni Bellini non è senza merito. Se le figure non offrono i movimenti tumultuosi, lo stato di allegria e di ebbrezza, che forse troppo si sono ricercati posteriormente in simili soggetti, esse non hanno neppure nulla di licenzioso. I gruppi

hanno della grazia come anche molte figure di giovani donne. Il colorito, in cui l'artefice ha fatto uso dell'olio, annunzia un'abilità sconosciuta fino allora, e straniera a Giovanni Bellini stesso; ma questa superiorità non ha nulla di maraviglioso, quando si sa che il Tiziano ha dati a quest'opera gli ultimi tocchi di pennello. Ciò che appartiene evidentemente e senza divisione a quest'ultimo, è il paesaggio, del quale egli ha ornato il fondo. Per il merito dell'esecuzione non meno che per l'estensione, la scelta e la varietà del sito, questo accessorio è divenuto un oggetto principale.

Classo questo quadro tra le produzioni proprie a stabilire la storia dell'Arte, perchè bisogna contare nel numero dei servigj, che il Tiziano ha renduti alla Pittura, i progressi, che egli ha fatti fare al paesaggio, genere pieno di interesse, nel quale un'imitazione ingenua, e fedele è sicura di piacere agli uomini di tutti i ceti.

È con dispiacere, che io mi limito a quest'unico esempio, ed a questa sola osservazione sopra una parte della Pittura, degna di una particolare storia. Se si riunisse una serie di paesaggi disposta in differenti classi, e secondo l'ordine dei tempi, questa bella collezione rammenterebbe vantaggiosamente, ciò che noi dobbiamo ad un gran numero di maestri, e a ciascuna

delle nazioni, che si sono onorate colla cultura delle Arti. Ma una simile intrapresa eccederebbe di molto i limiti, ne' quali ho dovuto contenermi.

Tav. CXLIV. Ritratto sul legno di Alfonso I re di Napoli. Sec. XV.

La tavola CXLIV in cui si vede il ritratto di Alfonso I re di Napoli, V di questo nome in Aragona, e soprannominato il magnanimo (1), sarebbe ancora un omaggio renduto al talento di Tiziano, se lo stile di questo lavoro, e le circostanze storiche colle quali trovasi legato,

(1) Questo monumento indipendentemente da ciò che può avere di vantaggioso per la storia dell' Arte, rammenta memorie interessanti per le lettere, e per la gloria di Alfonso.

Gli accessorj, che accompagnano la figura di questo principe, portano l'impronta del suo gusto per i libri. La sua corona è posta sopra i commentarj di Cesare, che il nostro Enrico IV chiamava la bibbia dei guerrieri.

Una città, di cui si vedono alcuni monumenti in lontananza, potrebbe esser Gaeta. Bisogna rammentarsi, che allorquando egli assediava questa città, avendo sentito, che i suoi soldati per mancanza di palle caricavano i loro cannoni con delle pietre tolte da un' antica casa di Cicerone, lo proibì, amando meglio, diceva, conservare un edifizio tanto rispettabile, che impadronirsi di una fortezza.

Io ho già citato un tratto di bontà di questo principe. Elevandosi in Napoli un arco di trionfo in suo onore, e trattandosi perciò di abbattere un tugurio nel quale abitava un vecchio soldato compagno delle sue vittorie, egli ordinò di cangiarne la situazione, affinchè la sua gloria non turbasse il riposo del guerriero, che aveva contribuito a consolidarla.

permettessero di unirlo a quelli, che hanno immortalato il di lui pennello.

Apprezzatore illuminato del merito, Alfonso unì alla scienza militare l'amore delle lettere e delle Arti; la storia amerebbe di congiungere al di lui nome l'epoca della invenzione, che ha contribuito il più al perfezionamento della Pittura presso i moderni.

Questo principe avendo acquistato da alcuni mercanti fiorentini dei quadri fiamminghi dipinti a olio, si affrettò a fargli conoscere agli artisti, che lo circondavano, fra i quali figurava con distinzione Antonello da Messina, pittore siciliano. Questi vivamente colpito dai vantaggi, che questa nuova maniera di dipingere assicurava al colorito, portossi immediatamente in Fiandra, vi fece la conquista del segreto di Van-Eyck, e ritornato a Napoli lo messe in uso sotto gli occhi di Alfonso. Sarebbe per conseguenza possibile, che questo ritratto fosse suo lavoro. Esso è in fatti di una freschezza di colorito, e di una soavità da far maraviglia; ed a primo aspetto si è fortemente tentati di crederlo dipinto a olio. Ma io debbo aggiungere, che mi è stato impossibile di acquistare una perfetta convinzione a questo riguardo, quantunque io l'abbia esaminato spesso, e ben da vicino, con diversi intendenti, e specialmente col cavalier d'Azara, che ne era il proprietario; ed ho infine

rinunziato a farmi un' opinione sopra questo punto, lasciando questo quadro con molti altri, che sembrano non esser più dipinti a tempera, e che nulladimeno non sono ancora sicuramente pitture a olio.

La miniatura, non il genere, che noi intendiamo con questa parola oggigiorno, ma quello che fu impiegato durante il corso di tanti secoli all'ornamento dei libri manoscritti, la miniatura, io dico, fu assai generalmente uno dei soggetti di studio dei pittori fiorentini dopo Giotto, che vi si era distinto.

Tav. CXLV. Pitture a fresco di fra Giovanni da Fiesole. Sec. XV.

Due fratelli avevano cominciato a rendervisi celebri nella prima parte del decimoquinto secolo, ma ben presto il più giovine nato verso l'anno 1387, ed entrato nell' ordine di san Domenico sotto il nome di fra Giovanni da Fiesole, mostrossi capace di eseguire delle grandi composizioni a fresco, ed ornò in questa maniera la chiesa del suo convento di Firenze, e molte altre fra le quali è quella di san Marco, che egli dipinse per ordine di Cosimo detto il padre della Patria. Le sue pitture sono anche presentemente ammirate, e servono sempre all' edificazione dei fedeli per la verità delle attitudini, per la dolcezza e la vivacità dell' espressione, e specialmente a cagione delle belle teste di angioli, di santi e di sante, che vi si ammirano.

Il carattere nobile, che conveniva a queste figure, è così bene espresso, che secondo i termini del Vasari, *non possono essere altrimenti in cielo*. Questa bellezza valse all' autore il titolo di angelico, che egli meritava d' altronde per le sue virtù.

Il papa Niccolò V, che amava gli uomini di talento, chiamò questo presso di lui sino dai primi anni del suo pontificato, e lo incaricò di dipingere la sua cappella particolare nel palazzo del Vaticano.

Le composizioni delle quali frate Angelico ornò le mura interne, e la volta di questa cappella perfettamente conservate fino al presente, son quasi tutte riprodotte sopra la tavola CXLV.

Esse rappresentano differenti avvenimenti della vita di santo Stefano, e di quella di san Lorenzo.

L' abilità, colla quale questi affreschi son terminati, è veramente prodigiosa. Nulla di più dolce all' occhio del loro colorito; poche ombre forti, un chiaro oscuro armonioso. Da vicino questi affreschi hanno tutte le grazie della miniatura; da lontano esse producono col vigor delle tinte, tutto l'effetto di un pennello libero e largo.

Il disegno non manca di correzione; nulladimeno le figure son corte, ciò che può derivare dall' abitudine contratta nelle miniature dei li-

bri, o dall' obbligazione di dipingere in strisce strette, e nella tavoletta transversale posta nel basso dei quadri chiamata *la predella* (il gradino), ove egli aveva il costume di trattar dei soggetti in piccolo, *istoriette*.

Le attitudini modeste, l' aria di attenzione, e l' espressione della pietà, che sembra animare i personaggi, hanno qualche cosa di commovente, perchè vi si riconosce l' imitazione della natura.

È in queste opere un'altra notabilissima particolarità, la quale ha egualmente la sua sorgente nell' attenzione, che l'artefice ha portata nell' esprimere fedelmente tutte le circostanze del soggetto, ed è che l' ordinanza giudiziosa a questo riguardo lo indica senza incertezza.

Da una parte vedesi una predicazione. L'oratore sembra dimandare il rispetto colla dignità del suo portamento; il popolo lo ascolta con devozione. Dall' altra è un martire; vi si vede in opposizione la violenza dei carnefici, e la rassegnazion della vittima. Altrove trovasi l'amministrazione dei sacramenti; l' umiltà dei personaggi, renduta sensibile dalle loro attitudini, manifesta la loro fede.

Il religioso artista doveva certamente questa precisione dell' espressione al sentimento delle sue proprie virtù, ai modelli, che gli presentavano tutti i giorni i devoti suoi confratelli; ed

il talento di esprimere queste bellezze, avevalo attinto in una scuola, che da più di un secolo cercava la perfezione attaccandosi alla semplice verità.

Questi diversi generi di merito erano di già notabili ne' lavori, che fra Giovanni da Fiesole aveva eseguiti in Firenze, e dei quali Masaccio meno avanzato in età di lui di quindici anni, seppe profittare; ma essi lo son molto più ancora nelle pitture di Roma, di cui noi parliamo ora, e nelle quali per un singolar concorso di circostanze, sembra aver preso a vicenda per modello le opere di questo stesso Masaccio, morto dodici anni prima di lui.

Fra Giovanni si accostò così dappresso a questo abil maestro, nelle sue ultime opere, che mi è sembrato giusto di farle servire di transizione fra gli sforzi dell'età precedente, ed i nuovi successi dei quali l' Arte fu debitrice a Masaccio.

Aggiungiamo, che nell' Architettura, che forma i fondi dei quadri della cappella di Niccolò V, fra Angelico si è mostrato istruito nei principj della prospettiva.

Tav. CXLVI. Pitture a fresco in terra verde di Paolo Uccello di Firenze. Sec. XV.

Mentre che Melozzo, il Mantegna, e fra Giovanni presso a poco contemporanei, sembravano moltiplicar così i mezzi della pittura, un pittor fiorentino ne faceva anche uno studio tutto

particolare, e proprio a maravigliarli essi stessi, salvo la bizzarria colla quale egli usò qualche volta del suo talento. Le sue principali pitture vedonsi in Firenze, esse sono a fresco in chiaro oscuro, e in terra verde.

Questo pittore ricevette il soprannome di *Uccello* per causa di un affezione portata all' eccesso per differenti animali, e principalmente per gli uccelli. Ma egli trasse profitto da questa specie di pazzia, imparando a dipingere con molta verità i modelli ai quali egli consacrava le sue premure. Egli non dette minor applicazione allo studio delle figure umane. Gli oggetti riferiti sulla tavola CXLVI dimostrano la sua abilità in questi differenti generi, ed attestano nel tempo medesimo ciò che l' Arte dovette a questo ingegnoso maestro.

SECONDA EPOCA

SECOLO XV

Tav. CXLVII, CXLVIII, CXLIX, CL, CLI, CLII, CLIII, CLIV, e CLV.
Pitture a tempera sul legno e pitture a fresco di Masaccio.
Sec. XV.

In cotal modo tutte le circostanze, e tutti i talenti si riunivano per condurre la Pittura al grado di miglioramento, che forma la seconda epoca del suo ristabilimento.

Abbiamo ora veduto, che Giotto e i suoi contemporanei non avevano contribuito al suo rinascimento, che allorquando essi ebbero sostituito un'imitazione fedele della natura alla vaga imitazione, della quale si eran contentati i loro predecessori.

Variata come la natura stessa quest'imitazione offerse nelle mani di Giotto e di Starnina una verità graziosa e nobile; in quelle di Lorenzo da Viterbo della semplicità e della ingenuità; sotto il pennello del Mantegna del carattere, ma un poca di ruvidezza; maggior eleganza, e sentimento nelle opere di fra Angelico.

Bisognava aggiungere, ed in un grado superiore ai miglioramenti operati da questi differenti maestri, forme precise e corrette, attitudini sempre d'accordo col carattere de' personaggi,

e colla loro situazione, gruppi, che colla loro connessione concorressero alla rappresentazione dell' azione principale; bisognava mettere il luogo della scena in prospettiva; accordare il colorito delle carnagioni con quello dei panneggiamenti, e degli oggetti accessorj in maniera tale, che ne risultasse un insieme in cui nulla affaticasse la vista, e turbar potesse lo spirito; di queste qualità diverse arricchì l'Arte Tommaso Guidi, soprannominato Masaccio, pittor fiorentino, senza perder nulla delle grazie di una giusta imitazione.

Le nove tavole seguenti, che io non ho temuto di portar a questo numero a cagione dell' importanza di ciascheduna pittura, e dell' epoca in cui questo maestro fioriva, attesteranno tutta l'estensione del suo talento (1).

Altrettante obbligazioni ebbero l'Architettura e la Scultura agli Alberti, ai Brunelleschi, ai Donatelli, ai Ghiberti nella prima metà del secolo decimoquinto, altrettanto fu felice per

(1) Sarebbe senza dubbio interessante il seguire i progressi di questo maestro studiando le sue produzioni nell' ordine nel quale furono eseguite. Noi potremmo vederlo da principio terminando le opere di Masolino da Panicale suo maestro, e noi vedremmo in seguito Filippo Lippi suo allievo terminare le sue. Ma le notizie, che noi potremmo riunire sono insufficienti per stabilire quest' ordine cronologico, ed io sono d' altronde meno occupato della storia di ciascheduno artefice, che di quella dell' Arte.

la Pittura di contar Masaccio nello stesso tempo nel numero de' suoi seguaci.

I talenti naturali di questo artefice, e le premure da esso datesi per metterli a profitto, furono sostenute dalle lezioni e dai modelli, che gli offrivano questi grandi uomini, e dall'emulazione, che essi gli ispirarono.

Non si può dubitare di questo fatto riguardo al Ghiberti, quando si vede nella tavola CXLVII Masaccio rappresentare uno dei soggetti, dei quali questo abile scultore aveva ornato il cornicione dell'altare di san Zanobi a Firenze, la risurrezione di un fanciullo operata da questo santo vescovo (*Scultura* tav. XLII).

Il pittore ha seguito intieramente lo stesso piano dello scultore. Le figure son meno numerose, gli accessorj meno ricchi, e meno bene scelti; l'espressione è più timida, ma essa ha una verità, che potrebbe far dire con Dante.

Morti li morti, e i vivi paren vivi.
Purgat. Cant. 12. *vers.* 64.

Ciascuna figura sembra un ritratto per il vestiario, l'età e l'espressione (1). È una pittura,

(1) L' uso tanto frequente dei pittori del decimoquinto secolo di porre dei ritratti nei loro quadri, presentava molti vantaggi; valeva a loro la benevolenza di quelli, che essi rappresentavano, e siccome erano per lo più spesso personaggi illustri per il loro stato, per i loro talenti, o per le loro azioni, queste immagini interessanti per la ge-

che può veramente dirsi parlante, *vocalis*. Essa riproduce i movimenti del volto umano, come uno specchio, che gli riflette senza alterarli; ed è raddoppiare il piacere, che essi possono far provare allo spettatore, il quale, riconoscendo il ritratto, riunisce l'idea della persona a quella del soggetto. La natura sembra allora cedere il suo posto all'Arte.

Divenuto maestro rapidamente, e quasi per miracolo, Masaccio provò tutta la sua abilità nelle sue belle composizioni incise sulla tavola CXLVIII. Esse fanno parte delle pitture a fresco, che egli eseguì per la cappella Brancacci nella chiesa del Carmine di Firenze. Tutto sicuramente vi si mostra superiore a quanto era stato fatto prima di lui, e nulla vi resta al di sotto di tutto quello, che è stato fatto dipoi.

Nerone sopra il suo trono ha quasi tutta la maestà, che l'antico dà ai suoi imperatori nelle loro allocuzioni, sopra le più belle medaglie. Pietro e Paolo sul punto di essere condannati a morte si difendono senza arroganza, e senza bassezza, da cittadini romani, ed il pretore ascolta la sentenza nella silenziosa immobilità, che deve ispirar la presenza del tiranno.

nerazione presente, divenivano monumenti istorici per la posterità.

La crocifissione di san Pietro è il soggetto del quadro vicino.

L' avvenimento non potrebbe essere rappresentato con maggior chiarezza (1). Nulla di inutile, nulla di dimenticato di quello, che poteva sembrar necessario all' azione. I gruppi son motivati, incatenati, distribuiti senza nuocere all'interesse del fatto principale. I panneggiamenti, egualmente che il nudo, sono correttamente disegnati in generale, sebbene con qualche durezza. Il colorito bene adoprato nelle sue degradazioni, e più midolloso che non lo era stato mai fin allora, risponde al merito delle altre parti dell' opera.

Il quadro inciso sulla tavola CXLIX darebbe forse un' idea meno vantaggiosa del talento di Masaccio, se non si sapesse, che esso non è intieramente suo, e che, una morte immatura avendolo sorpreso, mentre che egli vi lavorava, fu terminato da Filippo Lippi. Ma la sua abilità si

(1) Quest' azione non potrebbe egualmente esser meglio descritta, di quello, che lo è in questi versi di Prudenzio.

Prima Petrum rapuit sententia legibus Neronis,
Pendere jussum praeminente ligno.
Ille tamen veritus celsae decus aemulando mortis
Ambire tanti gloriam magistri,
Exigit ut pedibus mersum caput imprimant supinis,
Quo spectet imum stipitem cerebro.

Hymn. XII vers. 11, 16.

ritrova tutta intiera, e il suo sapere nuovo per i suoi tempi brilla di tutto il suo splendore in molti degli altri affreschi della cappella medesima incisi sulla tavola CL.

Quella che rappresenta il sacramento del battesimo è celebre per la verità delle figure nude, e per i segni del freddo, che l'una di esse sembra risentire. Quelle di Adamo e di Eva così vere nelle attitudini, così commoventi per l'espressione, e per le gradazioni del pentimento, che ciascuno dei due personaggi manifesta secondo il grado della sua colpa, sono sembrate tanto bene caratterizzate, e tanto graziose agli occhi di Raffaello, che ei se le è appropriate senza portarvi quasi nessun cambiamento, ciò che non è per Masaccio una mediocre lode.

Questo pittore non merita di esser meno lodato da tutti gli uomini sensibili a proposito della pittura, nella quale egli ha rappresentati due malati ai piedi di san Pietro. Che si guardino sulla tavola CLI le teste calcate sugli originali, e si conoscerà, che esse non sono semplici ritratti, ma sibbene immagini molto sensibili di una emozione vivissima. Leggesi nelle sembianze di uno dei due personaggi la sincerità della sua fede, nella fisionomia dell'altro l'ardente desiderio della guarigione, che egli aspetta.

Bellezze dello stesso ordine facevansi ammirare negli affreschi, dei quali Masaccio ornò la cappella di santa Caterina vergine e martire nella chiesa di san Clemente di Roma, sia che queste pitture abbiano precedute quelle della cappella Brancacci, sia che esse siano state eseguite posteriormente; fatto sopra il quale la storia di questo pittore lascia qualche incertezza.

Questi affreschi sono presso a poco tutti incisi sopra le tre seguenti tavole.

Giovine ed animata da uno spirito divino santa Caterina alla presenza dei filosofi, ovvero in mezzo ai suoi giudici, sulla tavola CLII annunzia colla tranquillità delle sue sembianze la pienezza della sua convinzione. Le otto persone, che la circondano, si decidono a condannarla per dei differenti sentimenti, e questi sentimenti si dipingono sulla loro fisionomia. Una somigliante varietà di espressione rappresentata con la medesima intelligenza si fa osservare sulla figura dei satelliti presenti al supplizio della santa.

Le pitture della medesima cappella incise sulla tavola CLIII, meno ben conservate o alterate da delle restaurazioni, non hanno permesso all'incisore di offrirci delle bellezze di sentimento eguali a quelle delle precedenti.

Ma i due gruppi posti nel basso della tavola CLIV ce ne rindennizzano. L'uno ha tutto il

naturale di una conversazione fra tre uomini tranquilli, l' altro è pieno dell' espressione di un profondo dolore.

Finalmente sopra la tavola CLV io ho riunite la maggior parte delle composizioni, delle quali ho parlato finora, affinchè dopo di avere ammirato Masaccio in molte delle sue opere in particolare, si possa formarsi in un sol colpo d'occhio un' idea esatta e completa dell' influenza, che egli ha esercitata sopra il ristabilimento del gusto. Considerando questa riunione sarà facile di convincersi, che sono le sue opere, il di lui nome, ed il momento della sua illustrazione che debbono designare la seconda epoca di questa nuova vita della Pittura.

La carriera di questo gran pittore fù corta. Esso nacque vicino a Firenze nel 1402, e morì nel 1443. Genio risplendente di luce, ei venne al mondo, l'illuminò un istante, e disparve (1).

(1) Non fu già in una scuola propriamente detta, che si divulgarono questi insegnamenti. L' istruzione fu il frutto dei modelli, che le opere di Masaccio presentarono agli artisti, e che esse loro offrono ancora.

Gli occhi del pubblico che sembrarono chiusi sulle sue opere durante la di lui vita, si apersero per ammirarle subito dopo la di lui morte. Vasari nomina ventiquattro artisti, che le studiarono, comprendendovi Michelangiolo, e Raffaello. Masaccio è il secondo pittore classico come Giotto è il primo.

Tav. CLVI.
Pitture a fresco, e sul legno di Luca Signorelli in Orvieto, ed in Cortona.
Sec. XV.

Masaccio non aveva lasciato nulla da desiderare, quanto al talento di esprimere il sentimento interno per mezzo della configurazione delle sembianze; ma bisognava che l'Arte per stabilire sopra solidi fondamenti i progressi, che le rimanevano ancora da fare, unisse a questo talento la scienza del disotto, vale a dire la cognizione delle forme, della disposizione delle ossa, e della loro unione fra esse dell'ossatura infine, o dell'armatura del corpo umano. Bisognava ancora unirvi quella della figura, dell'origine e dell'inserzione dei muscoli, ai quali le ossa servono di sostegno; ed in seguito quella delle differenti apparenze, che ne risultano sulla pelle, delicato involucro di questo insieme maraviglioso.

L'Arte non poteva attingere queste cognizioni indispensabili, che nello studio dell'anatomia. Questo studio, siccome quelli delle altre scienze non fu ripreso, che nel decimoquarto secolo, e coltivato con successo, che nel decimoquinto. È al principio del decimosesto, che esso fece de'progressi sorprendenti. Gli statuarj e i pittori apprezzarono allora l'utilità, che essi potevano ritirare da queste nuove notizie sopra la conformazione del corpo umano.

Il gran Leonardo da Vinci, che apprese, o che indovinò tutto quel che è più importante a conoscersi sopra la teoria dell'Arte, e seppe

eseguire ciò, che la pratica ha di più difficile, raccomandò fortemente questo studio fondamentale, e noi vedremo con qual costanza se ne occupò Michelangelo.

Poco tempo avanti Leonardo, uno de' primi pittori, che sembri di esservisi applicato con frutto, quantunque ne abbia fatto alcuna volta un uso bizzarro, è Luca Signorelli da Cortona. Un gran numero di quadri, e di affreschi eseguiti per molte città principali dell'Italia, avevangli acquistata una tale reputazione per le invenzioni dei soggetti, la correzione del disegno, e per un colorito, che non manca sempre di armonia, che egli fu uno dei quattro artefici chiamati a Roma da Sisto V verso l'anno 1470, per dipingere uno dei lati della cappella del Vaticano, che porta il nome di questo papa. Una delle pitture, di cui egli ornò questa cappella si troverà sulla tavola CLXXVII.

Il quadro, che ho fatto incider qui sotto il N. 7, nel quale egli ha rappresentato Gesù Cristo dando la comunione agli Apostoli, o l'istituzione dell'Eucaristia, è dipinto sul legno, ed orna il coro della cattedrale di Cortona. È desso una delle più belle opere sia nell'ordinazione, sia nell'espressione, che è pienamente degna del soggetto.

Il grado di merito di questa pittura superiore a tutto ciò, che questo maestro ha prodotto,

mi ha confermato in una opinione, della quale io ho avuto più volte occasione di riconoscere l'esattezza, ed è, che un pittore nel seno della sua famiglia, in mezzo ai suoi concittadini, animato dal desiderio di onorar la sua patria, lavora generalmente per essa con una emulazione che l'inalza al di sopra di lui medesimo, e che è in tali occasioni, che egli ottiene i più luminosi successi.

Luca godeva di una brillante riputazione, allora che nell' ultimo anno del decimoquinto secolo, egli fu chiamato dai magistrati della città di Orvieto per aggiungere delle pitture agli ornamenti di musaico e di scultura, di cui gli abitanti di questa città arricchivano allora con una spesa eccessiva la loro principal chiesa, celebre di già per la sua architettura, che la pone nell' ordine dei più belli edifizi di questo tempo.

Fu là, e nel 1499, che Luca Signorelli prossimo al sessantesimo anno, forte del sentimento della scienza, di cui egli avea date delle prove, risolvette di spiegar tutto ciò, che l'anatomia può dar di bellezza al disegno ed alla pittura, e dimostrare tutto ciò che essa può aggiungere alla precisione del tratto, alla verità delle attitudini, alla varietà del movimento, e dell' espressione. Ne ebbe l'occasione nella rappresentazione del giudizio finale. Questo soggetto, offrendo per una parte tutto quello, che possono ispirare la felicità, ed il

sentimento della gloria, e dall'altra tutto ciò, che mostrar debbono il dolore, e la disperazione, è in fatti proprissimo a far brillare il talento, se egli divien l'oggetto dei lavori di un pennello capace nel tempo medesimo di elevatezza, e di energia.

Le pitture, in cui Signorelli lo ha trattato, coprono le due grandi faccie laterali della cappella della Vergine detta di san Brizio. Esse sono incise qui sotto i N. da 1 a 6.

Quest' opera è sembrata assai generalmente degna di approvazione. Fra la moltitudine di figure proprie a provare le cognizioni anatomiche dell' autore, si è particolarmente distinta nel quadro dei reprobi, quella di un demonio, che incatena una femmina dannata. Esso è di una statura gigantesca. Gli sforzi, ch'ei fa, mettono i muscoli delle braccia, e quelli delle gambe, sui quali si appoggia il peso del corpo, in uno stato di tensione, che ne rende visibile tutta l'elasticità. Questo gruppo, del quale io ho preso un calco, è inciso sotto il N°. 6.

Il Signorelli ha verosimilmente profittato delle idee rappresentate nelle sculture della facciata della medesima chiesa, il soggetto delle quali è pure l' inferno, e il paradiso, e che si attribuiscono a Niccola Pisano; ma egli ha per un altro lato l'onore di aver preceduto Michelangelo, e di aver concepita la sua gran pittura avanti,

che questi avesse dipinto il giudizio universale del Vaticano.

Un altro soggetto di lode per la scuola toscana, e di osservazione per la storia dell'Arte, si è, che eseguendo delle composizioni di un genere ideale e terribile, l'autore non si è allontanato mai da una espressione naturale, semplice e vera.

Questo carattere di semplicità ritrovasi principalmente nelle due figure incise sotto il N°. 3; l'una è il ritratto del Signorelli medesimo, l'altra quello di fra Giovanni da Fiesole, di cui egli era stato incaricato di terminar le pitture lasciate imperfette nel domo di Orvieto.

Egli è pure a proposito di osservare, che nel tempo medesimo, che moltiplicava, ed anche fino all'eccesso, nella rappresentazione dell'inferno le azioni, e le posizioni le più bizzarre, Luca ha saputo segnare con uno stile pieno di grazia, e di dignità, la figura dell'angelo, che sparge de' fiori sopra i beati.

Tav. CLVII. Pitture a fresco di Domenico Ghirlandajo nella chiesa di santa Maria Novella di Firenze. fine del XV Sec.

Ma fu a Firenze, che la grazia, e la nobiltà, vero ornamento della scienza, fecersi particolarmente ammirare nelle opere di Domenico (Curadi) più conosciuto sotto il nome di Ghirlandajo, o delle Ghirlande, titolo, che suo padre aveva ottenuto per avere inventato, ed eseguito con spirito in oreficeria un ornamento,

che le giovani donne di Firenze portavano allora sopra i capelli, come altra volta Glicera ricevette dai Greci il soprannome di Glicera delle corone.

Domenico raccomandabile per delle idee graziose, e per una maniera di esprimerle, che non lo era meno, fu impiegato in molte delle principali città d' Italia. Le sue opere più considerabili veggonsi nella sua patria. Si contano fra queste le pitture a fresco della chiesa di santa Maria Novella, di cui fanno parte i tre quadri incisi su questa tavola. Essi sono la nascita di san Giovanni Batista, quella della Vergine, e la visita della Madonna a santa Elisabetta.

Ravvicinando queste pitture a quelle dei tempi della decadenza, che rappresentano i medesimi soggetti, e che si son veduti sopra alcune delle precedenti tavole, sarà facile di riconoscere i progressi, che l'Arte faceva nella composizione. Sopra fondi di Architettura bene in prospettiva, l' ordinazione espone con chiarezza il soggetto. Il portamento dei personaggi è naturale ed edificante. Un' espressione dolce e commovente caratterizza le tenere cure, che essi porgono a'fanciulli, la nascita dei quali riunisce sì grandi interessi. La correzione del disegno concorre col merito della posizione, per dare alle figure di donne decenza, modestia, ed insieme grazia.

Una storia dell'Arte stabilita sopra produzioni, che lo storico pone sotto i nostri occhi, non ha bisogno di esser ordinata per *scuole*, vale a dire di esser divisa in altrettante sezioni, quanti sono i paesi, o le città, nelle quali l'Arte ha fiorito; si deve anzi evitare quest'ordine. Basta portare i proprj sguardi sopra i monumenti i più proprj a dimostrare lo stato dell'Arte in tutti i generi, nelle epoche successive, delle quali vi si occupa, fissandogli a preferenza sopra i paesi, nei quali essi sono stati prodotti, o che ne hanno veduti eseguire il numero maggiore. Ecco perchè volendo dar prove dell'andamento progressivo della pittura dal suo rinascimento fino al suo intiero ristabilimento, io ho rammentati i lavori delle scuole di Firenze e di Siena più spesso di quelli di molte altre città d'Italia.

Ma per non lasciar intieramente ignorare in qual modo e per quali strade le principali di queste città, o di queste scuole, sono arrivate al medesimo scopo, io ho presentate alcune delle loro produzioni sopra differenti tavole, senza designare nulladimeno ciascuna gradazione di perfezionamento (1).

(1) È dietro una tale idea, e coll'intenzione di offrire senza interruzione, ed in una concatenazione facile a riconoscersi, la storia della pittura per se medesima, che lascio i miei lettori cercare negli autori, che chiamar si possono

Dopo aver lottato durante il corso dei tre secoli anteriori al decimoquarto secolo contro un'assoluta ignoranza, dopo aver impiegato lo stile dei maestri greci moderni, e dei loro imitatori, poi quello dei calligrafi, e dei pittori applicati all'ornamento dei manoscritti, l'Arte trovò in molti paesi dell'Italia, principalmente a Bologna, e in quest'ultimo genere di lavori, dei soccorsi, che facilitarono i di lei progressi.

Tav. CLVIII. Serie cronologica degli antichi maestri della scuola Bolognese, e Napoletana XIV, XV, e XVI. Sec.

nazionali ciò che appartiene esclusivamente a ciascuna scuola in particolare, e nelle biografie, ciò che concerne la patria, la famiglia i nomi, e le qualità personali di ciascun artista.

Ma a fine di evitare alle persone, che volessero acquistare queste cognizioni, l' imbarazzo di fare una scelta fra un grandissimo numero di opere, credo di dovere indicar loro come la più utile, quella, che un dotto di primo ordine il sig. Abate Lanzi autore del *Saggio sulla lingua etrusca, ed altre antiche d' Italia*, ha pubblicata sotto il titolo di *Storia Pittorica dell' Italia*. Bassano 1795-96. 3 vol. grand. in 8

Egli vi divide l' Italia in inferiore ed in superiore. Nella prima egli comprende le scuole di Firenze, di Siena, di Roma, e di Napoli; nella seconda quella di Venezia, di Mantova, di Modena, di Parma, di Cremona, di Milano, di Bologna, di Ferrara, di Genova, del Piemonte.

Egli cita in ciascuna delle scuole, e seguendo sempre l' ordine cronologico, i pittori, che hanno appartenuto loro dai più remoti tempi dell' età moderna fino ai nostri giorni. Egli fa un succinto racconto della loro vita, e dà sopra le loro principali opere delle notizie, in cui esse sono caratterizzate, ed apprezzate con altrettanto gusto, che imparzialità.

Gli storici sembrano d'accordo per attribuire gli onori del primo insegnamento metodico ad un certo Franco, abitante in Bologna, che dipingeva in miniatura. Egli aveva ricevute le lezioni di Oderigi d'Agobbio, celebrato per questo genere di talento dal gran poeta (1), ed aveva avuti dei modelli in Bologna medesima nelle opere di Giotto.

Sebbene nè Oderigi nè questo Franco non abbiano lasciato in queste città nessun quadro di un' autenticità incontestabile, sono nulladimeno opere ben riconosciute dei numerosi allievi di quest' ultimo, che servono ad illustrare il momento del rinascimento nella scuola bolognese.

Lasciando da parte le figure di madonne ed i crocifissi, di cui un' innumerabile quantità cuopriva le mura delle chiese, le facciate delle case, ed i canti delle strade, e d'onde i pittori traevano qualche volta i loro soprannomi, le opere più considerabili dovute agli allievi di Franco, trovansi nella chiesa della Madonna

(1) . . . . *Non se' tu Oderisi,*
L' onor d' Agobbio e l' onor di quell' arte
Ch' alluminare è chiamata in Parisi?
Frate, diss' egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese.
L' onor è tutto or suo, e mio in parte.
Purgat., cant XI, v. 79 ec.

di *Mezza-ratta* vicino a Bologna. Esse vi formano una specie di collezione storica. (1)

Le più antiche son dovute a Vitale, e a Lorenzo di Bologna, i quali fiorivano circa l'anno

(1) Questa chiesa conosciuta a Bologna sotto il titolo della Madonna di *Mezza-ratta,* o di santa Apollonia, situata nel sobborgo di questa città fuori della porta san Mammolo, fabbricata nei secoli duodecimo e decimoterzo per il servigio di un ospedale e per l'uso di una confraternita, questa chiesa, io dico, è per la scuola bolognese ciò che sono per la scuola toscana il campo santo di Pisa, e le chiese di Assisi, e per quella di Roma l' ospizio del sacro speco, una galleria utilissima per far conoscere il merito dei pittori bolognesi, che si sono succeduti dai primi tempi fino al presente.

Sappiamo quanti monumenti il Campo santo ha forniti per l'opera intitolata *Etruria Pittrice*, pubblicata in Firenze nel 1792 vol. 2. in fol. con delle incisioni descritte da un letterato di molto spirito. Quegli che volesse similmente dare una storia cronologica della scuola di Bologna, per mezzo dei monumenti, non troverebbe minori soccorsi nelle pitture di questa chiesa, eseguite dal decimoterzo secolo fino al presente.

Opere simili mi avrebbero risparmiate un' infinità di pene, e di spese, se esse fossero state pubblicate allorchè nel 1779, cominciai la ricerca dei monumenti sopra i quali è stabilita la mia storia della pittura, e la composizione del testo, che ne accompagna le incisioni.

Ma in un' intrapresa di questo genere sarebbe necessario di stabilire l' ordine successivo non solamente dei maestri ma anche delle opere, e di paragonare lo stile delle differenti produzioni con un' esattezza, alla quale oppongono assai gravi difficoltà, e le restaurazioni, di cui le pitture sono state coperte in differenti tempi, e le incertezze della cronologia del Vasari, ed anche di quella del Malvasia.

Il signor Bianconi dilettante istruitissimo ha fatte molte ricerche per gettar qualche lume su questi oggetti nella

1340. Tra le pitture del primo, quella che rappresenta il giudizio della donna adultera, è incisa qui sotto il N°. 1, per quello, che il tempo ne ha risparmiato. La composizione non manca di un certo movimento; e questo merito si fa sentire malgrado la rigidezza del disegno, di cui io ho già dato un esempio sulla tavola CXXVII. in una vergine accompagnata da santi e da sante, dipinta da Vitale nel 1345.

Questo maestro divenne in quest'epoca il capo di una scuola. Egli adoprava nei suoi grandi quadri lo stesso fare, che nella miniatura. Il suo pennello aveva una soavità, che il tempo non ha intieramente alterata, e di cui questa vergine offre un esempio notabile.

nuova edizione, che egli ha pubblicata nel 1782 del libro intitolato *Pitture di Bologna*. Il suo lavoro è molto utile agli stranieri, che vengono a visitare i monumenti delle arti in questa città.

Le pitture impiegate a formare la presente tavola furono ordinate nel decimoquarto secolo da due confraternite, l'una di uomini, l'altra di donne. Sono individui di queste due confraternite quelli, che si vedono rappresentati a ginocchioni sotto il manto della Vergine nella tavola CLX sopra un quadro tratto dalla medesima chiesa.

Queste antiche compagnie rendevano allora un vero servizio all'Arte, impiegando i maestri più stimati in opere considerabili; e presentemente esse cooperano collo stesso frutto alla storia della loro patria, ed a quella delle umane cognizioni, allorchè esse hanno il buono spirito di conservare questi preziosi monumenti invece di cancellargli, come alcune hanno troppo spesso il torto di fare.

Il più distinto dei suoi allievi fu Lippo di Dalmazio, soprannominato *delle Madonne*. Questo portò anche più oltre del suo maestro il midolloso del pennello, ed il talento di dare, per così dire, qualche impasto a' suoi affreschi, o per salvarne almeno la secchezza con dei passaggi addolciti ed uniti. Egli mostrò particolarmente questo genere di abilità nei contorni delle teste inclinate, e nei rotondetti colli delle sue vergini, così bene, che la loro grazia, le loro forme verginali, e la beatitudine celeste, che esse sembrano respirare, le hanno quasi sempre fatte contare fra le pitture create miracolosamente, e le fanno ancora onorare oggi giorno còn un culto riserbato a queste immagini soprannaturali.

Marco Zoppo, che fioriva a circa lo stesso tempo, mostrò il medesimo fare ne'suoi affreschi. Ma se le opere di questo pittore, quelle di Dalmazio, e dei loro compagni di studio, lusingavano piacevolmente la vista con questa specie di soavità del colorito, esse mancavano ancora, a cagione dell' indecisione del disegno, e di espressione, ed anche di verità; in maniera tale, che se i frammenti di questi maestri, che sussistono ancora presentemente, bastano perchè se ne porti un favorevol giudizio, non permetton per altro che se ne prenda copia.

Non fu che nelle mani dei loro allievi, o dei loro successori, che la scuola di Bologna co-

minciò ad occuparsi di quella parte principale della pittura, senza la quale il pensiero, vale a dir l'invenzione, che ne è la prima, non parla che imperfettissimamente allo spirito.

In fatti il N°. 4 è di Lorenzo da Bologna contemporaneo di Vitale, e vi si vede, malgrado una specie di nobiltà, maggior secchezza, che nei maestri, dei quali ho fatta finora menzione. Mentrechè i N[i]. 2 e 3, l'uno rappresentante la circoncisione, di Jacopo e Simone da Bologna. e l'altra Mosè, che porta al popolo ebreo le tavole della legge, di Cristoforo da Bologna tutti e tre allievi di Vitale, annunziano in tutte le loro parti un'istruzione, che un intervallo di molti anni aveva lor dato il mezzo di acquistare. Noi abbiamo già avuto un esempio di un simile progresso nella tavola CXXXVI, sulla quale è rappresentata una pittura della chiesa di san Francesco di Bologna eseguita nel 1456 da Cristoforo Ortali altro allievo della stessa scuola.

Questi progressi sembreranno più sensibili nelle due composizioni incise sotto i N[i]. 5 e 7.

La prima, N°. 5, eseguita al principio del decimosesto secolo è per lungo tempo passata per esser opera di Francesco Raibolini detto il Francia; ma l'iniziale J, che si è scoperta avanti il nome di Francia scritto nel basso del quadro, sembrerebbe indicare, che esso è piuttosto di Giacomo Francia suo figlio e suo allievo. Del

rimanente qualunque siane l' autore, siccome Giacomo Francia prese la maniera, e sostenne la riputazione di suo padre, questa composizione ci sembra egualmente propria a dimostrare qual passo aveva già fatto in quest' epoca la scuola di Bologna tanto nell' ordinanza, quanto nel disegno.

Quest' ultima parte principalmente era stata il particolare oggetto degli studj del Francia, il quale destinato nella sua giovinezza alla professione di orefice, l'esercitò esclusivamente egualmente che l' incisione delle medaglie fino all'età di trent' anni, in cui egli abbandonossi più specialmente alla pittura. Con una scienza cotanto solida, e per mezzo dello studio delle opere di Raffaello, dal quale egli ottenne de' giusti elogj, e che gli accordò pure la sua amicizia, Francesco giunse a perfezionare anche l' Arte sotto altri rapporti; in manierachè le di lui opere meritarono a vicenda di servir di modelli. Si sa di qual celebrità gode quel famoso san Sebastiano, il quale situato alla *Lecca*, vi divenne l'oggetto degli studj di tutti gli artefici della scuola bolognese, senza neppure eccettuarne i Caracci, e la loro numerosa scuola.

La seconda delle composizioni delle quali parlo, incisa sotto il N°. 7, rappresenta il papa sant' Urbano, che istruisce nella fede, e converte alla religione cristiana Tiburzio sposo di

santa Cecilia. Essa è di Lorenzo Costa pittor di Ferrara contemporaneo di Francesco Francia, di cui egli glorificavasi di essere allievo; l'ordinanza è degna di elogio, ricca anche, ma il disegno è pesante senza aver la fermezza di quello del Francia.

Due altri discepoli di questo, Amico Aspertino, ed Innocenzio da Imola portarono anche più lungi l'imitazione di quelli dei loro predecessori, che il loro maestro aveva utilmente studiati.

Le prove di questa progressione sono sensibili nelle composizioni incise sotto i N[i]. 8 e 9. I soggetti son tratti dalla favola. La disposizione dei gruppi è ingegnosa, il disegno facile e grazioso, l'insieme espressivo. Il fondo è un paesaggio piacevole.

Tale era lo stato in cui la Pittura si mostrò a Bologna alla fine del decimoquinto secolo, ed al principio del decimosesto, e tale è l'influenza, che questa città esercitò sopra il perfezionamento dell'Arte. Un posto onorevole nella storia deve esserne il premio (1).

(1) Altri maestri le hanno assicurato un posto non meno onorevole nell'età seguente, e la maggior parte sono allievi di Francesco Francia, o sono stati istruiti dai di lui allievi. Sono essi il Bagnacavallo, il Primaticcio, dell'Abbate, Tibaldi, i quali seppero anche profittare dei grandi e buoni principj, dei quali Leonardo da Vinci, Michelangiolo e Raffaello

La scuola di Napoli cammina sopra una linea presso a poco uguale. Essa migliorò progressivamente il suo stile dietro i modelli, che essa ricevette dalle altre scuole italiane.

La tavola XCVII ne ha mostrata una produzione del principio del decimoterzo secolo. Noi vi abbiamo veduta l' Arte in uno stato assai informe, come in molte altre città d' Italia nella

dettero esempj in Firenze ed in Roma. Essi diffusero questo prezioso seme presso i loro concittadini, e due fra di loro lo portarono in Francia, grazie ai lumi ed alla sapienza di Francesco I, che gli chiamò per abbellire i suoi palazzi, e per gettare i fondamenti della scuola francese.

I successori di questi quattro maestri, i Caracci, i Guidi, i Domenichini, gli Albani, i Guercini fecero in seguito la gloria della scuola di Bologna alla fine del decimosesto secolo, e durante il corso del decimo settimo.

Invece di limitare il merito delle loro produzioni ad una sola delle branche della Pittura, come la scuola toscana al disegno, e la scuola veneziana al colorito, essi portarono tutte le parti dell'Arte ad un grado di eccellenza ben superiore a quello delle altre scuole, e qualche volta ancora si inalzarono in una parte sino al sublime, meno perfetti, egli è vero, ma pure degni di stima in tutto il rimanente. È questa riunion di bellezze di tutti i generi, e questa eccellenza dell' insieme, che formano il carattere della scuola di Bologna. L' insegnamento gliene è dovuto, e questo general perfezionamento dovrebbe secondo la mia opinione, impegnare gli artisti, che da tutti i paesi dell' Europa vengono ad istruirsi in Roma, a fare dei loro dotti lavori il soggetto di uno studio profondo.

Questo merito finalmente proprio della scuola di Bologna farà l' ornamento, e l' incanto della terza parte della storia dell' Arte, se qualcuno intraprenderà di continuar questa.

medesima epoca. Il N°. 10 della tavola, che noi esaminiamo in questo momento, ci fa vedere il grado a cui essa era pervenuta nel decimoquarto secolo. Il soggetto è la nascita della Vergine dipinto a fresco nel coro della chiesa di san Giovanni a Carbonara, in Napoli. L'autore è Stefanone allievo di Simone, il quale aveva egli stesso ajutato Giotto nei suoi lavori nella chiesa di santa Chiara della medesima città, e che ammiratore degli esempj dati da questo maestro, e fedele alle sue lezioni, ne aveva fatti dividere i vantaggi alla sua scuola, così come noi abbiamo dovuto convincercene dietro le opere di Col' Antonio del Fiore, incise sopra le tavole CXXX, CXXXI e CXXXII.

Le pitture a fresco di Antonio Solario detto il *Zingaro*, ci attestano similmente l'influenza delle scuole straniere sopra la scuola napoletana. Nei primi anni del decimoquinto secolo il Zingaro andò facendo i suoi principali studj nelle differenti scuole d'Italia; egli lavorò principalmente a Bologna sotto Lippo Dalmasio, e ritornato dai suoi viaggi terminò la propria istruzione presso di Col' Antonio (1). Egli ha

(1) Solario aveva cominciato dall' imparare il mestiero di fabbro. Domandò in matrimonio la figlia di Col' Antonio, e questo rispose che non voleva darla, che ad un abil pittore. Solario si affrettò ad acquistarne i talenti, e la sua costanza, coronata da un intero successo, meritogli il consenso

ornata delle sue opere la cappella chiamata oggidì il *Noviziato* nel monastero di Monte Oliveto nella sua patria. Una di queste pitture è incisa qui sotto il N°. 11.

Dietro il suo esempio, i suoi allievi ed i suoi successori, cominciando da Andrea di Salerno, che studiò sotto Raffaello, hanno per la maggior parte tratto profitto nel decimosesto e nel decimosettimo secolo dalle opere dei grandi maestri delle principali scuole italiane; ed hanno perfezionato così il loro stile, ed arricchita la propria scuola di produzioni stimabili fino a Solimene, che ne ha fatto l' onore nell' ultimo secolo.

Le tre tavole susseguenti offrirebbero per se stesse poco interesse, se fossero isolate; ma esse ne ottengono molto nel luogo, che io ho loro assegnato per il ravvicinamento di quel che noi abbiamo veduto sopra lo stile delle scuole di Bologna e di Napoli.

Due dei quadri, che esse rappresentano, portano la data. Una ragione tanto potente ha dovuto impegnarmi a dar loro la preferenza sopra altre opere, che si potrebbero credere dello

del padre, e quel della figlia. Questa storia è forse l' origine di quella del manescalco di Anversa divenuto pittore, e si può dire a proposito dell' una, e dell' altra.

Connubialis amor de mulcibre fecit Apellem.

stesso tempo. Esse ci mostrano come nel passaggio dal decimoquarto al decimoquinto secolo, nel momento stesso, nel quale i più abili maestri cercavano tutto quello che poteva condurre l' Arte alla sua perfezione, lo spirito di devozione, l' ignoranza, o l' attaccamento di alcuni artefici alle vecchie pratiche gl' impedivano di arrivare allo stesso scopo.

Tav. CLIX. Pittura a fresco Scuola bolognese. Sec. XIV.

La composizione incisa sopra la tavola CLIX ci riproduce la maniera dei maestri Greci dei primi tempi del rinascimento. Noi la ritroviamo nelle forme, e nel portamento della Vergine, e soprattutto nelle figure degli Angeli, le di cui estremità senza forme si perdono in aria. Vi ha solamente nel disegno maggiore scienza.

Questa pittura, che è a fresco è non ostante di un tempo molto posteriore. Essa vedesi in Bologna al di fuori della porta della chiesa della Madonna del Monte.

Tav. CLX. Pittura a tempera sul legno di Cristoforo da Bologna. Fine del Sec. XIV.

La pittura incisa sulla tavola CLX offre gli stessi caratteri. Essa è opera di Maestro Cristoforo da Bologna, di cui noi abbiamo già data un' altra composizione nella tavola CLVIII.

Questo quadro, che porta il nome del maestro, e la data del 1380, quantunque troppo ricco per gli ornamenti, e troppo finito nelle sue minute parti, fa veder qualche progresso nella

espressione. I volti degli uomini e delle donne, che la Madonna copre col suo mantello, son animati da svariati sentimenti.

È sul legno. La pittura riposa sopra una mano d'oro, che essa stessa è posata sopra una mano di gesso bianco. Il tutto ricoperto di una leggera vernice, forma un insieme sottilissimo e finissimo. Un quadrato chiuso accuratamente ha conservati fino al presente i colori in tutta la loro freschezza, eccetto che nientedimeno nel manto, e la veste della Vergine, che verosimilmente azzurri in origine, sembrano ora neri, e son seminati di fiori d'oro.

La pittura presa a Napoli e riportata sopra la tavola CLXI in proporzioni più grandi di quelle della medesima scuola, che si son vedute sulla tavola CLVIII porta la data del 1501. Essa darà per conseguenza un'idea più precisa dello stato, in cui la scienza del disegno era pervenuta in Napoli a quest'epoca.

Tav. CLXI. Pittura a tempera sul legno Scuola napoletana. Principio del Sec. XVI.

La storia della scuola di pittura stabilita in Venezia sembra aver col destino di questa repubblica stessa una perfetta conformità. L'origine dell'una e dell'altra, si travede in mezzo alle tenebre dei primi secoli della nostra era.

Tav. CLXII. Serie cronologica degli antichi maestri della scuola Veneziana. XV e XVI. Sec.

Un primo raggio il di cui splendore è andato poi sempre crescendo, spiccò in mezzo a questa

città dalla cuna della Pittura nei secoli decimo e undecimo. È nelle sue comunicazioni con la Grecia, che Venezia ricevette la sua primitiva istruzione. Circa l'anno 1070 il capo di questo savio governo, occupato nell'abbellimento del tempio, che uno dei suoi predecessori aveva cominciato un secolo avanti sul modello di quello di Costantinopoli, fece chiamare dalla Grecia dei maestri esercitati nell'arte del musaico. I pittori veneziani ricevettero fino da questo momento da questi artefici un insegnamento più diretto, che non lo avevano quelli degli altri paesi dell'Italia, e l'influenza di queste lezioni non tardò a modificare il loro stile.

Ben poche produzioni sussistono di questi artisti nazionali anteriori ai secoli duodecimo e decimoterzo. L'autore dell'opera intitolata *della Pittura Veneziana* ne cita alcune (1); ma

(1) Quest'opera, la più utile senza contradizione di quelle tutte, che hanno per oggetto l'indicazione delle pitture, che ornano una città, è intitolata, *Della Pittura Veneziana e delle opere pubbliche de' Veneziani maestri*; libri V, Venezia 1771. in 8. Essa è degna di servir per modello a tutti gli scritti dello stesso genere. Le produzioni dei pittori veneziani vi sono classate secondo l'ordine cronologico, e secondo la distribuzione dei luoghi, ai quali esse appartengono.

Una divisione giudiziosa spartisce il tutto secondo i progressi e le differenze dello stile. Alcune osservazioni fondate sopra una gran cognizione della teoria, e della pratica della Pittura, e dei sani giudizj, non solamente fanno ap-

io le ho trovate in un tale stato di degradazione, che non permette di trarne il menomo soccorso per la storia. Non è che nel decimoquarto secolo, che si cominciano a trovar delle immagini proprie ad esser incise, ed è partendo da questa epoca, che la tavola CLXII ne presenta una serie, che si prolunga fino ai primi anni del decimosesto.

I gradi, che l'Arte ha percorsi in questa illustre scuola dall'istante del suo rinascimento fino a quello del suo ristabilimento perfetto, cui debbo arrestarmi, saranno bastantemente sensibili, senza che vi sia bisogno, che io riproduca delle osservazioni fatte già più d'una volta sopra degli oggetti simili. L'occhio del lettore è presentemente abituato a riconoscere in ciascheduna opera il prodotto delle sperienze, e degli sforzi degli artisti, e la spiegazione delle tavole, porge d'altronde tutte le particolarità, che potrebbero esser necessarie.

Le due incisioni, N°. 1 e 2, eseguite dietro alcune composizioni di pittori padovani della fine del decimoquarto secolo, tengono ancor qualcosa della vecchia pratica. Lo stile ne è intieramente imitativo, o accattato. Niuna specie di cognizione del disegno. Questa ma-

prendere al viaggiatore studioso la storia particolare della scuola veneziana, ma gli danno pure generali ed approfondate istruzioni sull' Arte.

niera non differisce ancor punto da quella dei Greci, quantunque, gli autori verosimilmente padovani avessero potuto come tanti altri artefici dell' Italia, profittare degli esempj di Giotto, il quale aveva lasciato nella loro città grandi, e buoni lavori.

Venezia più lenta, che le altre città principali dell' Italia, malgrado l'antichità de' suoi primieri successi, non ci offre un sensibile miglioramento, tanto nell' invenzione, e nell' ordinanza, quanto nel disegno, che nei primi anni del decimoquinto secolo. Se ne vedono i progressi nelle pitture incise qui sotto i Nⁱ. 3. fino a 15, disposte per quanto è stato possibile, nel loro ordine cronologico dall' anno 1450 circa fino a verso l' anno 1500.

Quanto a quel, che lo stato di queste produzioni permette di osservare relativamente al colorito, la scuola veneziana non ebbe a questo riguardo nissuna superiorità sopra le altre scuole italiane, nei tempi vicini al rinascimento. La maggior parte dei maestri veneziani cercarono con un estrema fatica fino alla metà del decimoquinto secolo, terminando delle specie di miniature, come la Madonna di Giacomo Bellini N°. 3, di dare alle loro pitture un midolloso, e nello stesso tempo una forza, che le tinte della tempera non ottenevano che difficilmente, ed

essi non superarono in verun modo quelli degli altri paesi.

Essi si distinsero maggiormente nel disegno, al principio del decimoquinto secolo, ed abbellirono lo stile troppo semplice dei loro predecessori del decimoquarto con una imitazione della natura più esatta, più ragionata, più animata. Ecco ciò, che fecero particolarmente Andrea, e Bernardino da Murano, Quirico, un lavoro del quale vedesi sotto il N°. 8, ed i Vivarini l'ultimo dei quali, Luigi, lavorava verso il 1490 in concorrenza con Vittore Carpaccio, e Giovanni Bellini.

Il N°. 4 è inciso dietro un quadro di questo Luigi Vivarini, che si vede nell' oratorio della confraternita, o come si dice a Venezia, della scuola di san Girolamo. L'espressione individuale, e il movimento generale della scena ricevono un nuovo pregio dalla verità dell'imitazione. San Girolamo vi è rappresentato in atto di cavare una spina dalla zampa del leone, che è piaciuto ai pittori di porre abitualmente vicino a lui in mezzo ai suoi studj, ed alle sue preghiere. Il santo riguarda con bontà i suoi compagni spaventati dalla presenza del leone. Questo quadro è uno dei primi, che in Venezia si trovano dipinti sulla tela, e nei quali l'architettura e la prospettiva siano state passabilmente trattate.

I quadri incisi sotto i Ni. 13 e 14, uno dei quali ci fa vedere lo stesso santo, che riceve la comunione, e l' altro rappresenta i suoi funerali, opere di Vittore Carpaccio, annunciano una scienza superiore a quella dell' autore del No. 4. Vi si riconosce, che un intervallo di un secolo gli separa.

Il disegno di questi due quadri fa ammirare una tal correzione, una tal finezza, l' espressione è sì naturale, il sentimento della pietà renduto tanto vivamente, che io non mi ricordo di aver veduto nulla, che se ne avvicini, se pure non sono le commoventi pitture, delle quali il nostro Le Sueur ha ornato il chiostro dei Certosini in Parigi (1).

(1) Il signor Peyron, che ha avuta la compiacenza di disegnare queste pitture per me è rimasto colpito da questa rassomiglianza paragonandole a quelle del pittore francese.

Vedonsi nella cappella di sant' Orsola vicino alla chiesa dei santi Giovanni e Paolo di Venezia, sei o sette altri quadri di Vittore Carpaccio rappresentanti alcuni fatti della vita di sant' Orsola. Questi lavori non sono per vero dire, che dei disegni, o delle specie di acquarelli senza degradazioni di tinte; ma non ci si può saziare di riguardargli. Quanto chiaramente parlano agli occhi, e quanto vivamente all' anima! Nulla di esagerato, nulla di affettato. Tutte le attitudini sono semplici, naturali, tutto è pieno di sentimento, e spira la più dolce emozione. Mi pare ancor di vedere quel figlio pronto a partire, che riceve in ginocchioni la benedizione di suo padre, la madre sopra un piano un poco più lontano, penetrata di dolore, e gli spettatori

L' esecuzione degli altri quadri incisi sopra questa tavola, quantunque annunzi minore scienza, offre nulladimeno e nelle attitudini e nei contorni una flessibilità, una grazia, che potevano far presagire, che la scuola di Venezia gelosa di piacere agli occhi, non tarderebbe a spandere un nuovo lustro sopra il suo colorito. Fu in fatti verso la fine del decimoquinto secolo, che essa ottenne questa gloria per mezzo della pittura a olio, la di cui scoperta erale stata comunicata da Antonello da Messina. Giovanni Bellini fece i primi saggi di questo procedimento, e ben presto Giorgio, detto Giorgione, ne sviluppò la potenza con anche maggior successo. Il N°. 15 è inciso dietro uno dei suoi quadri.

Nato a Castel Franco nel 1478 Giorgio Barbarelli, o il Giorgione, morì nel 1511 in età di 34 anni nella forza del suo talento come Masaccio e Raffaello. La natura sembrò non prestare all' Arte questi tre uomini, che tanto quanto le era necessario per renderle i più lu-

alle finestre, colla testa, e colle mani inclinate verso il luogo della scena.

La grazia ingenua e celeste delle teste e del portamento delle giovinette compagne della santa, che vedonsi in un altro quadro non possono descriversi egualmente che la grazia della testa della santa medesima. Essa riposa sopra il suo letto virginale, *nel virginale suo letto*, dice lo Zanetti, *e vi dorme con grazia pura e innocente*.

minosi servigj, e meritarne eternamente il dispiacere.

Giorgione ha lasciate poche composizioni istoriche. Alla vivacità ed alla freschezza dei colori ei seppe congiungere una gran forza, e dare alle membra delle sue figure una tensione sconosciuta fino a lui. È questo genere di scienza, che il Tiziano spiegò nelle sue opere immortali con profondità anche maggiore, ed insieme con maggior grazia.

I talenti di questi due grandi maestri, e dei loro successori, Tintoretto, Paolo Veronese, Palma il vecchio, hanno data alla pittura una perfezione nel colorito, ed alla loro patria un merito proprio, che niuna scuola pareggia in un grado uguale.

Una moltitudine di circostanze locali egualmente favorevoli hanno naturalmente condotti i pittori veneziani a spiegare nei loro quadri i più ricchi colori. Sotto un cielo risplendente di luce, nel seno di un immenso mare, circondato di palazzi decorati dalla più nobile architettura, o sulle rive di un maestoso fiume, attorniato da modelli, che basta rendere fedelmente, di uomini di una bella statura, di donne, delle quali non si può bastantemente ammirare la carnagione fresca e brillante, popolo felice ed allegro, di una facilità di costumi costantemente eguale, ricreato dalla veduta

giornaliera di abbigliamenti variatissimi, in nessun modo regolati da un uso severo, a vicenda gravi, eleganti, voluttuosi, magnifici, qualche volta forse bizzarri, ma sempre convenientemente adatti ad una particolare destinazione, il Veneziano è divenuto in qualche maniera colorista per un effetto della seduzione, che lo circondava. Con gli elementi, che la natura gli offriva, egli non ha dovuto, che risalire alle sorgenti dell'armonia per giungere in questa parte dell'Arte, alla più alta perfezione, a cui l'uomo sembra potere arrivare.

Tav. CLXIII. Serie cronologica degli antichi maestri della scuola toscana successori di Giotto. XV e XVI. Sec.

Altre circostanze nell'ordine naturale, e nello stato civile della Toscana hanno esercitati sopra la scuola di questo paese differentissimi effetti.

Abbandonati ai lavori abituali e penosi dell'agricoltura, ed al faticoso studio delle scienze, delle leggi e delle belle lettere, i Toscani hanno portata nella cultura delle belle arti, la riflessione, di cui essi eransi fatta un'abitudine.

Essi si sono principalmente applicati al disegno, come a un mezzo indispensabile per rendere con esattezza le forme esteriori dei corpi, e farne riconoscere gl'interni motori; da qui la verità del movimento, e la vivacità di espressione, che si osserva nelle loro figure.

Questo dotto disegno ha abbellito soggetti generalmente interessanti, delle composizioni giudiziose, chiare, le impressioni delle quali arrivano facilmente allo spirito e al cuore.

Questa strada sonosi aperta i maestri pisani, i senesi, e soprattutti i fiorentini, ai quali è dovuto il rinascimento delle arti nella Toscana. Noi lo abbiamo riconosciuto nelle tavole, che ci hanno offerte le loro produzioni da Giotto fino a Luca Signorelli.

È in una parola coll' ajuto di questi eccellenti principj, che questa scuola è giunta nelle parti fondamentali dell' Arte ad una perfezione, che fa il suo distintivo carattere. Noi non ne dubiteremo più, quando avremo sotto gli occhi i lavori dei due uomini di genio, che nel decimosesto secolo, ed anche avanti ne diressero l' insegnamento per mezzo di lezioni scritte egualmente che coi loro maravigliosi modelli.

Se dietro i passi dell' un dei due, i pittori fiorentini hanno qualche volta esagerato nel disegno i contorni della natura, essi hanno ancora dietro i luminosi precetti dell' altro, arricchito il loro colorito di differenti bellezze vanamente fino allora desiderate.

Avanti di arrivare a questo brillante stato della scuola, e per terminare di dimostrare l'utilità dell' insegnamento in favore del quale essa vi giunse, io ho creduto dover ritornare indie-

tro alquanto, e rammentare le produzioni di un certo numero di altri artisti toscani di secondo ordine, le opere dei quali datano dal principio del decimoterzo secolo, ed arrivano fino alla fine del decimoquinto. Riunendole in massa in cotal modo, e considerandole in un ordine cronologico, noi distingueremo ciò, che ciascheduna fra loro ha di pregio particolare, ed esse ci mostreranno lo stato della Pittura all'epoca, che ha preparata quella del perfetto ristabilimento.

L'azione del tempo, che conduceva lentamente il genio di successo in successo, si farà facilmente osservare.

Dodici pitture, così affreschi come altri quadri appartenenti ad altrettanti maestri, designate colle necessarie particolarità nel sommario delle tavole, e disposte per ordine di data, vi formano uno spettacolo curioso ed istruttivo.

Tav. CLXIV. Serie cronologiche delle produzioni delle scuole oltramontane. XII, e XVI. Sec

La tavola CLXIV è stata presso a poco concepita nello stesso spirito. Ma l'applicazione non vi è particolare all'Italia; è dessa per la Pittura quello, che è stato per la Scultura la tavola XXIX della sua serie. La riunione di alcune produzioni delle Arti attinte presso differenti nazioni dell'Europa, ci darà almeno una leggera nozione dello stato, in cui esse erano pervenute presso di loro nei tempi d'ignoranza, e nel momento

del ritorno dei lumi, ed un mezzo di stabilire un confronto fra questi popoli, e l'Italia. Ma in quest'occasione noi inviteremo di nuovo gli artisti e gli amatori, che hanno seguitati i progressi del gusto ne'loro paesi, a darcene a vicenda delle storie complete, e fondate sopra i monumenti. Resulterebbe da un tal lavoro una cognizione generale dello stato dello spirito umano in una delle più interessanti epoche, nelle quali si possa considerarlo.

Niun dubbio, che l'arte di dipingere non sia stata costantemente esercitata nei paesi situati al nord, ed all' occidente dei monti.

Le incisioni, che compongono la totalità di questa tavola, la rappresentano nella sua decadenza, nel suo rinascimento, poscia nei suoi progressi fino al suo ristabilimento in Alemagna, in Svezia, in Olanda, in Inghilterra, ed in Francia; ma sarebbe inutile di riunirvi il di lei stato presso popoli più lontani dell'Italia. Lo scopo di queste ricerche sarebbe imperfettissimamente adempito, ed esse sarebbero anche in generale senza frutto nei paesi ora mentovati, a cagione della barbarie, che ha lungo tempo degradate le loro produzioni, se le opere eseguite nella Grecia e nell' Italia durante i dieci o dodici secoli, che noi abbiamo percorsi, non avessero insegnato ad apprezzare questa sorte di oggetti.

Gli esempj, che possiamo offerire, son meno numerosi, che non l'avremmo desiderato; ma l'ordine dei tempi non sarà per questo meno completo.

Nell'Alemagna, la Francia e l'Inghilterra, come nell'Italia e nella Grecia, le miniature impiegate per l'abbellimento dei libri sono le più antiche produzioni sopra le quali si possa stabilire la storia della Pittura. Quelle della Germania che si vedono su questa tavola, risalgono al duodecimo secolo, e quelle dell'Inghilterra molto più lontano.

Si potrebbe citarne un gran numero per la Francia. Dante ci dice, che a suo tempo l'arte della miniatura era a Parigi conosciutissima:

. . . . quell' Arte,
Ch' alluminare è chiamata in Parisi.

L'uso ne divenne più comune nel decimo quarto secolo, ed il gusto fece qualche progresso.

La pittura sul vetro deve anche trovar luogo nella storia per quel che concerne questi differenti paesi: essa serviva ad ornare le vetrate delle chiese. Si rappresentavano in queste specie di quadri avvenimenti relativi ai santi titolari, o a dei principi protettori della religione. Io ne do qualche esempio per l'Inghilterra sotto il N°. 18; e per la Francia sotto i N^{i}. 24 e 26.

Vasari nella vita di Guglielmo da Marcilla pittore francese, conviene, che a lui e ad uno dei suoi compagni l' Italia ha dovuto sotto Giulio II dei bei lavori di questo genere.

Si eseguivano anche in Francia nell' undecimo secolo lavori di tappezzeria, che potrebbersi chiamare pitture.

La composizione di questi differenti quadri non consisteva fino ai primi anni del decimo terzo secolo, che nel collocare dei personaggi gli uni accanto agli altri, in una attitudine fredda, inanimata, senza unione, e senza interesse, senza nessuna verità per quanto appartiene alle forme. Il disegno era nullo, il colorito limitato ad alcune tinte locali. Tutto vi rammenta le informi produzioni dell' Italia, che hanno preceduto il rinascimento, o che sono comparse ne' suoi primi momenti, con questa differenza ancora, che nei paesi dei quali noi parliamo, abbandonata quasi intieramente alle sue proprie ispirazioni, non avendo per modello una natura così perfetta, così vivente, così propria a risvegliare lo spirito, l' Arte disgraziata ha subìto tutti i generi di degradazione, e riuniti tutti i vizj, rigidezza, durezza, spirito barbaro e selvaggio.

Tralasciando alcuni poco conosciuti artefici, il primo, che nella Germania allontanossi non solamente da questa maniera informe, ma arrivò

ancora in alcune parti dell'Arte ad un grado tale di perfezione che egli deve essere considerato come il vero fondatore, ed il padre della scuola tedesca, è Alberto Durer nato a Norimberga nel 1470.

Si riconosce ancora qualche secchezza nei contorni delle sue figure, e ne' suoi panneggiamenti una certa disposizione, che generalmente ha verità maggiore che nobiltà, o grazia; se il suo colorito, quantunque di un finimento estremo, lascia qualche cosa da desiderare nella degradazione delle tinte, e nella prospettiva aerea, di quanti difetti divenuti abituali nella sua patria non si è egli liberato questo grand'uomo, e quali servigj non ha egli renduti ai suoi compatriotti?

Gli scritti, che egli ha pubblicati sulla geometria, la prospettiva lineare, le proporzioni del corpo umano, ed anche sopra le regole dell'architettura racchiudono precetti utili e sopra la teoria, e sopra la pratica di tutto quello che concerne le arti del disegno.

Fedele all'applicazione de' suoi principj nelle sue incisioni in legno e a bulino, esso ha prodotto un numero grandissimo di opere tutte curiose per la loro varietà, tutte preziose per la lor perfezione. Il merito ne è troppo conosciuto, perchè noi ne parliamo più lungamente. Gli amatori delle stampe sanno quanta impressione

esse fecero sopra lo spirito di Marcantonio, il più abile incisore dell'Italia, in cui cominciavasi allora a coltivare questa bell' arte, e che maneggiava il bulino sotto gli occhi, e per la gloria di Raffaello.

Questo dotto meccanismo di cui Alberto Durer dette dei modelli, non era il limite del suo talento; non era che l'istrumento di un genio facile, abbondante, e sempre naturale nelle sue invenzioni. La verità delle azioni, e delle attitudini, che questo gran pittore prestava alle proprie figure, la correzione del suo disegno, la precisione dei caratteri, che egli appropriava a ciaschedun personaggio, l'inalzarono ad un posto così distinto, che il medesimo Raffaello non sdegnò di accordare nella sua collezione un luogo alle di lui produzioni, e di far con lui dei cambj de' proprj disegni.

Luca di Leyda ha onorata la Olanda, la Fiandra, ed i Paesi Bassi altrettanto quanto Alberto Durer ha illustrata la Germania, e lo ha anche sorpassato in qualche cosa. Che non sarebbon eglino stati questi due maestri, se la natura si fosse degnata di fargli nascere nell'Italia.

Luca figlio di un pittore nacque nel 1494. Egli fece tutti gli studj necessarj alla pittura, e nel tempo medesimo all'incisione, arte che egli coltivò dalla sua prima giovinezza con un luminoso successo.

La leggerezza del suo bulino agguaglia quella del suo pennello, e malgrado l'estrema finezza dell'uno e dell'altro, i suoi quadri non hanno punto la secchezza, che caratterizza ancora gli Olandesi ed i Tedeschi del suo tempo, e le sue incisioni fanno ammirare nelle lontananze una dolcezza ed un' armonia fino a lui sconosciute. Egli dovette questa perfezione a delle ricerche profonde sopra la prospettiva aerea, della quale uno dei primi egli scoprì la sorgente; ed in questo egli fece fare un passo importante agli artefici del suo paese, i quali hanno creato poscia tanti prodigj per mezzo del talento di sviluppare de' luoghi estesi, e disegnarne i piani con una verità, che i più brillanti colori non alterano giammai.

Alberto Durer non aveva da principio conosciuto questo artificio, ma non ne ammirò men l'inventore. Egli andò a visitarlo in Olanda, e si legò con lui in stretta amicizia. Rivali senza gelosia, essi lavorarono alcune volte nelle medesime composizioni. Si dice che essi dipinsero di concerto i loro ritratti sopra la stessa tela. Degno di associarsi con essi, Raffaello mandò il proprio ritratto ad Alberto Durer, il quale gl' inviò il suo per contraccambio. In tal maniera la natura era nell'anima di quest'uomini eccellenti tale quale essa mostravasi nelle loro opere, semplice, franca e nobile.

Il N°. 10 della mia tavola darà una memoria dello stile di Luca da Leyda.

Non bisogna dimenticare, che uno dei mezzi, che favorirono il più i progressi di questo maestro nella Pittura fu la scoperta, della quale Van Eyck aveva da un mezzo secolo arricchita l'Arte.

Oltre la tavola CLXXII intieramente consacrata alla memoria di questo benefizio, i N[i]. 6 e 8 rammentano qui il nome del suo autore.

Non avendo ritrovati i soccorsi, che mi sarebbero stati necessarj per provare per mezzo dei monumenti fino a qual punto la scuola spagnuola, che ha tanto ben meritato dell'Arte dopo il di lei rinnovamento, ne ha affrettati i successi all'istante del rinascimento, io mi son limitato a dare un ritratto di Carlo V, principe diretto da un eccellente giudizio, e che impiegando il Tiziano, e ricolmandolo di onori, ha legati con questo mezzo agli artefici del suo paese un gran numero di maravigliosi modelli.

Accade diversamente per la storia dell'Inghilterra. Feci osservare parlando dell'Architettura, quanto questa nazione è diligente nel conservare i monumenti delle arti, che possono mostrarne lo stato successivo, ed illustrarne i maestri. Quelli i quali vorranno raccogliere dei materiali di questo genere, ne avranno molti mezzi. L'ordine ne è perfettamente indicato

nell' opera del signor Orazio Walpole, che ho di già citata, e che merita di essere onorevolmente distinta a cagione dell' esattezza del gusto, e della critica illuminata, colla quale essa è eseguita.

Mi son contentato d' inserir qui dal N°. 13 fino al N°. 19 inclusivamente alcune pitture tratte da' manoscritti, o prese sopra vetrate di alcune chiese d' Inghilterra. Esse faranno conoscere i saggi di questa nazione, cominciando dall' ottavo secolo fino al decimoquarto. Vi si vedrà nei tempi i più remoti una maniera grossolana, che propriamente parlando è estranea all' Arte, e che conferma quel che ho detto precedentemente sopra lo stato infelice, in cui il disegno era generalmente caduto nei secoli dell' ignoranza.

Queste incisioni prese in prestito dai libri inglesi son seguite dal ritratto di Enrico VIII re d' Inghilterra eseguito da Holbein, che era eccellente in questo genere.

Era impossibile, che questo principe di uno spirito coltivato, di un' anima eccessivamente viva, e capace di precipitarsi in tanti errori, non cedesse in momenti di calma alle attrattive delle belle arti. Ricco, liberale, magnifico, egli riuniva, dice il signor Walpole, tutte le qualità necessarie per eccitare il genio degli artefici. Ebbe al suo servizio molti pittori, e

sull' esempio di Francesco I, che aveva chiamato dall'Italia il Primaticcio, ed altri maestri, egli avrebbe gradito assai di possedere presso di se in Inghilterra, il Tiziano, ed anche Raffaello, il quale dipinse per lui un san Giorgio, che presentemente trovasi in Francia.

Tommaso Moro suo cancelliere avendogli presentato Holbein, ei se lo attaccò co' suoi favori, e colle pensioni.

Nato in Basilea, e dotato delle più felici disposizioni, Holbein contribuì al miglioramento dell' arte nella sua patria, e nei vicini paesi, come Alberto Durer nella Germania, e Luca da Leyda nell'Olanda ed in Fiandra.

Le opere di Luca portarono in seguito lo stesso benefizio nell' Inghilterra. Il signor Walpole ne dà un catalogo molto numeroso, ed egli medesimo ne possedeva una collezione interessantissima, composta di quadri, di sculture, di stampe e di disegni.

La ricchezza delle nostre biblioteche francesi in manoscritti di ogni genere, ornati di miniature, la gran quantità di pitture sul vetro conservate nelle nostre chiese, e la collezione importante di disegni semplici, o coloriti, e di antiche pitture formata dal signor de Gaignières, sono un'abbondante sorgente di documenti per la storia dei primi tempi dell'arte di dipingere in Francia. Là Montfaucon ha attinto per

compiere il bel piano, che egli aveva concepito di una storia di Francia per mezzo dei monumenti, ed è dalla sua opera, che io ho preso in prestito la maggior parte delle antiche produzioni della nostra scuola rappresentate sopra questa tavola dal N°. 21, che data dal decimo secolo, fino al N°. 27.

Il N°. 30 è inciso dietro un disegno di Giovanni Cousin, che noi dobbiam riguardare come l'autore dei primi insegnamenti dati in scritto fra noi, e quello dei modelli nazionali i più utili, che i nostri artisti abbiano potuto consultare dopo la metà del decimosesto secolo.

Il merito di questo artefice rende più dispiacente l'ignoranza, in cui noi siamo sulle particolarità della sua vita. Egli ha dovuti cominciare i suoi lavori sotto il regno di Francesco I, e continuargli fin sotto quello di Carlo IX. Si sa, che egli nacque vicino a Sens. Studj solidi sopra la geometria, l'anatomia e la prospettiva lo resero capace di distinguersi per mezzo di opere di architettura, di pittura e di scultura. È molto verosimile, che egli ricevesse anche delle lezioni dagli artisti italiani, che Francesco I aveva fatti venire in Francia (1). In que-

(1) Fra gli artefici, che questo principe chiamò in Francia, Leonardo da Vinci fu senza contradizione il più raccomandabile, e quello, che egli onorò, ed amò il più.

st' occasione l'immagine di questo principe termina la serie istorica, che noi abbiamo ora racchiusa nel medesimo quadro.

Più franco, più leale, che i due monarchi suoi rivali, dei quali abbiamo parlato, più semplice

Bisogna contare anche tra i pittori

Andrea del Sarto,
Andrea Sguazella o Squarzella, suo allievo;
Maestro Rosso ajutato nei suo lavori da
Bartolommeo di Miniato,
Francesco Pellegrini,
Virgilio e Giovanni Buroni,
Luca Romano fratello di Giovanni Francesco Penni detto il Fattore,
Primaticcio, e con lui
Giovan Batista Bagnacavallo,
Ruggieri da Bologna,
Prospero Fontana,
Niccolò dell' Abbate,
Domenico del Barbiere;
Francesco Salviati.

Gli scultori, e incisori in pietra sono

Benvenuto Cellini,
Matteo del Nassaro.

Gli architetti

Fra Giocondo da Verona,
Sebastiano Serlio,
Giacomo Barozzio da Vignola.

Francesco I. comprò e fece modellare le più belle statue antiche, che egli potè procurarsi.

nei suoi gusti, Francesco I esercitò un'influenza più utile, perchè la sorgente ne era nella sensibilità del suo cuore. La Francia gli deve il ristabilimento delle lettere e delle Arti. Noi abbiamo provato colla tavola LXVIII, che Carlo il Saggio se ne era occupato di già. Ma Francesco I contribuì più di Carlo ai loro progressi per la premura che egli prese di chiamare presso di se degli uomini abili in tutti i generi, e per il nobile uso, che egli seppe fare dei loro talenti. Non solamente egli coltivava le lettere, ma si occupava egli medesimo dei progetti dei suoi palazzi, e del loro abbellimento, e si assicura, che egli sapeva disegnare e dipingere. Eminentemente dotato del genio e del carattere proprj dei Francesi, questo principe ha lasciato un nome, che loro sarà sempre caro, perchè essi non cesseranno giammai di adorare la virtù, i talenti e la gloria[a].

La incisione della tavola CLXV eseguita dietro un calco di un disegno originale fatto a penna, e qualche poco tinto a acquarello ha per ogget-

Tav. CLXV. Deposizione della Croce dietro un disegno di Alberto Durer. Sec. XVI.

[a] Vi ha luogo a credere, che le traduzioni delle opere di Vitruvio, di Leon Batista Alberti, del Serlio, e del sogno di Polifilo, impresse e pubblicate in Francia poco tempo dopo la morte di Francesco I da Giovanni Martin, segretario del Cardinale di Lenoncourt, fossero state intraprese durante la vita, e per ordine di questo principe.

to di rendere un giusto omaggio al talento di Alberto Durer, e di provare quanto egli meriti il posto onorevole, che gli è stato assegnato nella storia del rinnovamento dell'Arte. Delineata in grandi proporzioni, essa darà un'idea più esatta dello stile di questo gran maestro, che non ha potuto farlo la composizione designata col N°. 4. nella tavola precedente.

Se vi si trova materia ad alcuni dei rimproveri fatti alla sua scuola sopra la scelta delle forme, sopra il vestiario, e le pieghe dei panneggiamenti, difetti, che appartengono ai tempi ed ai luoghi nei quali egli ha vissuto, si ammirerà ancora nel pensiero e nella ordinazione, come nell'azione di ciaschedun personaggio, tutto quel che annunzia un genio superiore capace di sentir le bellezze le più elevate della natura, e di esprimerle con una verità degna di lei.

Tav. CLXVI.
Pittura a olio sul legno di Renato di Angiò conte di Provenza.
Sec. XV.

La tavola CLXVI e la seguente presentano delle opere della scuola francese sopra una scala maggiore di quella della tavola CLXIV.

Non sono queste produzioni di artefici di professione. L'autore è un dilettante illustre, l'esempio del quale deve provare, che in differenti epoche la nostra nazione e i suoi capi sono stati portati dal loro gusto naturale verso questi nobili divertimenti.

Renato figlio di Lodovico II duca di Angiò conte di Provenza andò in Italia nell'anno 1438 per far valere i suoi diritti sopra il regno di Napoli. Il cattivo successo delle sue intraprese contro Alfonso re di Aragona l'obbligò a ritornare in Provenza nel 1443. Il suo primo soggiorno in Italia era stato di sette anni. Egli vi ritornò nel 1453 per congiungersi al duca di Milano contro i Veneziani, e vi restò un anno. Vi ha luogo a credere, che di già animato dall' amore delle Arti, questo principe acquistò in Italia cognizioni sufficientemente estese delle regole, e della pratica medesima della Pittura, che avvicinavasi allora al bel momento del suo ristabilimento. Egli aveva trovato a Napoli uno dei migliori pittori della scuola napoletana del decimoquinto secolo Antonio Solario soprannominato il Zingaro, del quale noi abbiamo precedentemente parlato, e della mano di cui citansi molti manoscritti ornati di miniature. Verosimilmente egli lo vide lavorare, e prese da lui delle lezioni per perfezionare il suo proprio talento. È pure possibile, che egli sia stato diretto da Bartolommeo della Gatta il più celebre dei miniatori di Firenze in questo tempo, allorchè egli andò in questa città a visitare il papa Eugenio.

Le più conosciute delle sue opere in questo genere di Pittura sono infatti posteriori al suo ultimo viaggio in Italia.

Sono esse manoscritti superbi, ornati di miniature, che arricchivano delle celebri biblioteche. Io ne ho veduti alcuni. La biblioteca del duca de la Valliere sola ne possedeva tre di una conservazione e di una bellezza perfetta.

Si citano degli affreschi di mano di Renato nella città di Lione, in Borgogna e nell'Angiò. Si conoscono pure di lui alcune pitture sul vetro. Ma la più importante delle sue opere nel gran genere è il quadro mentovato nella storia della città di Aix scritta da Pitton. Esso è in una cappella della chiesa dei Carmelitani di detta città. Io ne do una incisione nella tavola CLXVI N°. 1 e 2 (1).

Questo quadro ha la forma di un trittico, vale a dire, egli è composto di tre pezzi riuniti da cerniere, e dipinti di fuori e di dentro. Quando egli è intieramente aperto, si stende presso a poco su tutta la larghezza dell' altare. Le due parti laterali chiudendosi ricuoprono la parte principale. Il soggetto di questa sembra essere un'allegoria, e rappresenta la Vergine sedente sopra un roveto circondato di fiamme, e tenendo suo figlio sulle ginocchia. Al disotto è Mosè in colloquio con un angelo mandato dal cielo. Il pontefice si cuopre il volto, non

(1) Questo quadro è stato trasportato posteriormente nella chiesa metropolitana di san Salvatore della città di Aix; là trovasi presentemente. (*Nota dell' Editore francese*).

potendo sopportare la luce, di cui l'Esser divino risplende.

Ciascuna di queste tre figure si fa distinguere per un carattere particolare; in quella della madre di Gesù, si osserva una modestia verginale; in quella di Mosè, l'espressione della sorpresa e dello spavento; nella figura dell'angelo una grazia nobile, che annunzia la sua natura celeste. La testa di questo personaggio è incisa qui dietro un calco.

I panneggiamenti son trattati con molto gusto.

Gli scuretti e la cornice, che è dorata, sono coperti al di dentro e al di fuori di un gran numero di figure dipinte, e di iscrizioni più o meno analoghe al soggetto principale. Vi si vedono insieme dei re di Giuda, e degli emblemi presi dalla caccia. In una specie di volta, che termina riccamente questo incorniciamento nella parte superiore, è rappresentato l'Eterno Padre circondato da una moltitudine di angioli in adorazione, gruppo, il colorito del quale si lega benissimo coll'effetto generale. Nella parte esterna degli scuretti è dipinta l'Annunziazione. Da un lato è l'angelo, la Vergine dall'altro. Nell'interno a sinistra è il principe stesso in orazione circondato da molti santi personaggi; a diritta è la sua sposa, e presso di lei si vedono san Giovanni Evangelista, santa Caterina e san Niccolò.

In tutte queste parti si mostra un merito ancor raro in quest' epoca, vale a dire un uso dei colori locali assai ben ragionato per non distrugger assolutamente l'effetto generale del colorito; si riconosce ancora qualche intelligenza di chiaro-scuro nelle tinte addolcite delle stoffe le più brillanti, delle seterie, dei velluti, degli armellini, e talvolta una certa correzion nel disegno.

La figura in grande di Renato è disegnata con esattezza, la testa ben caratterizzata rammenta tutta la bontà naturale di questo principe. L'attitudine del re, quella della regina, della Vergine, dell' angelo, hanno una semplicità, una verità, che parlano al cuore. L'esecuzione è dappertutto di un finimento prezioso.

Quest' abilità di Renato portata presso a poco al più alto grado, cui allor fosse giunta l'arte di dipingere, lo rese illustre anche presso gli stranieri (1).

Il paesaggio di questo quadro è di una assai buona maniera. Il fogliame degli alberi, la lucentezza dei fiori son maravigliosamente espressi. Questo pregio era un effetto della pratica della

(1) Walpole *Anecdotes of Painting in England,* 1. edizione, tom. I pag. 441 parlando della figlia di questo principe, moglie di Enrico VI, meno vantaggiosamente dei nostri storici, che ne hanno celebrato il coraggio, dice a proposito di questo quadro, che Renato era riconosciuto come il miglior pittore del suo tempo, e che ei non sarebbe uno dei meno abili anche del presente.

miniatura, e di un genere di studj, nel quale occupavansi molto più di una imitazione simile della verità, che dei grandi e tranquilli effetti dell'insieme.

Questa pittura sembra a olio, sebbene sia eseguita sopra una mano di gesso, e sopra una stuoja coperta di una seconda impressione.

Finalmente tutto questo ci fa conoscere, che quel buon re di Sicilia congiunse ad un valore degno di ottenere migliori successi, ed a un cuore benefico, che gli valse il commovente soprannome del quale egli è onorato, un grande amore per la pittura, e delle cognizioni in quest'arte, fatte per metterlo a livello de' suoi più abili contemporanei.

Il partito, che egli seppe tirarne, in seno alle sue disgrazie, dipingendo le mura dell'appartamento nel quale era ritenuto prigioniero, prova quanto così nobili occupazioni debbono essere care agli uomini di tutte le classi, poichè esse fanno la consolazione ancora dei re (1).

L'utilità di queste particolarità per la conoscenza della storia dell'Arte presso i Francesi alla metà del decimo quinto secolo, me le farà perdonare indubitatamente.

(1) Io ho veduto poco tempo fa a Roma un simile esempio; quello di una principessa, la quale negli ozj, che le lasciavano delle grandi calamità, coltivava lo stesso talento, e ne impiegava il prodotto nel sollevare altri sventurati.

Tav. CLXVII.

Tappezzeria della regina Matilde; specie di pittura in ricamo.

Sec. XI.

La tavola CLXVII ha principalmente per oggetto una specie di Pittura, di cui quella che segue ci porgerà altri esempj.

Il desiderio d'imitare i variati colori, dei quali la natura ha rivestiti tutti i corpi, è stato incontestabilmente una delle prime sorgenti delle invenzioni della Pittura.

Il godimento annesso a questa imitazione si fa particolarmente risentire nelle figure tessute, o ricamate sopra le stoffe. La lana, il lino, la seta, mescolati con oro, o con argento, che le donne di tutte le nazioni, e dei tempi anche più remoti hanno impiegati nei panni, che servono a rivestirle, o di cui esse adornano i loro appartamenti, disposti in principio secondo la diversità delle tinte, in linee diritte, ovvero in scompartimenti, combinaronsi ben tosto in maniera da rappresentare dei fiori, dei frutti, delle figure, e dei fatti storici.

Questo genere di lavori era già perfezionato al tempo della guerra di Troja, e di già le sue produzioni erano celebri nell' Asia, e principalmente in Frigia, d'onde è venuto il nome loro di *Opus Phrygium acu pictum* (1). Omero ne parla in molti luoghi.

(1) *Non ego praetulerim Babylonica picta superbe*
Texta, Semiramia quae variantur acu.
Martial. lib. VIII. cap. 28.

I Greci sospendevano nei tempi delle tappezzerie dipinte e istoriate. Il Peplo, di cui coprivasi la statua di Minerva nel Partenone, era adorno di figure. Le belle tappezzerie di Pergamo furono per i Romani il soggetto di un lusso spesso eccessivo. Verre pose le opere di questo genere *picturam textilem* nell'ordine delle curiosità delle quali era avido.

Questa magnificenza non potea far a meno di penetrare nelle abitazioni degl' imperatori greci. Ne è fatta menzione a proposito del palazzo di Giustiniano. Le pitture del medio evo ci rappresentano spesso delle tende sospese sopra dei portici, e che servivano a chiuderli.

Noi abbiamo già rammentata la moltitudine di ornamenti di questo genere, sparsi nelle chiese di Roma nel corso de'nove primi secoli della nostra era, e di cui Anastasio nella sua storia dei papi designa la destinazione, e di cui egli descrive anche il genere di ricamo, ed i soggetti.

Non dee far maraviglia, che ornamenti così ricercati fossero ancora in uso nei secoli decimo, ed undecimo, e meno ancora che essi servissero ad abbellir la dimora di una gran prin-

Haec tibi Memphitis tellus dat munera: victa est
Pectine Niliaco jam Babylonis acus.
Id. lib. XIV, 150.

cipessa, e che essi fossero eziandio opera delle sue proprie mani.

Lo storico Dudone vanta l'abilità dei popoli del Nord in questo genere di lavori, e rimontando ad un'epoca più antica ci possiamo rammentare, che l'appartamento in cui la regina moglie di Attila ricevette nel 448 gli ambasciatori di due imperatori romani, era adorno di bei tappeti, e che le donne, dalle quali essa era circondata, si occupavano di ricami.

Matilde figlia di Balduino conte di Fiandra, e moglie di Guglielmo il conquistatore duca di Normandia, bella, istruita, ed esercitata in tutte le arti, che poteano convenire al suo sesso, prese piacere a rappresentare sopra una molto estesa tappezzeria le particolarità delle spedizioni, colle quali suo marito passando dalla Normandia in Inghilterra giunse ad impossessarsi di questo regno. È questo lavoro, che trovasi inciso sulla tavola CLXVII.

Le figure sono ricamate nell'originale in lane di differenti colori, sopra una gran pezza di tela di lino.

Si è avuta cura di designare ciascuna parte dell'avvenimento con delle iscrizioni, le quali poste immediatamente sopra alle figure, ne spiegano l'azione, in manierachè veramente può dirsi, propriamente parlando, esser questa una

storia scritta, e dipinta nel medesimo tempo (1).

Non si può dubitare, che il disegno non ne sia stato dato alla regina dal miglior disegnatore del suo tempo, e del paese, che essa abitava. Lo stile deve per conseguenza farci giudicare dello stato in cui l'Arte trovavasi allora in questi paesi, e sicuramente ciò era giunto all' ultimo grado della decadenza.

Bisogna non ostante convenire, che non è nè nella composizione, di cui l'insieme è assai ben seguito, nè nella rappresentazione di ciaschedun fatto particolare, che trovansi i maggiori vizj; è nei contorni, e nelle attitudini, che in-

(1) È propriamente a dei lavori di questo genere, che bisogna applicare l' osservazione consegnata dall' abate Barthelemy nella sua memoria sopra gli antichi monumenti di Roma (tom. XXVIII *dell' Accademia delle Iscrizioni, e Belle Lettere*) quando egli desidera, che si aggiungano alle produzioni della pittura iscrizioni, che ne espongano il soggetto.

« Si esclamerà forse, dice egli, contro questa idea, ma « essa è appoggiata sopra l' esempio dei Greci, e sopra « l' autorità della ragione. Polignoto metteva delle iscrizioni « nei suoi quadri, e non è certo a forza di enimmi, che « possiam farci intendere dalla posterità. »

Si comprende nientedimeno quali restrizioni convenga mettere a questa opinione per non togliere alla pittura istorica la gloria, che essa deve ottenere di farsi intendere senza niuno straniero soccorso, per mezzo della scelta, e delle sembianze dei personaggi, colla disposizione della scena, e colla potenza dell' espressione.

tieramente spogliate di proporzioni e di verità non offrono, che una caricatura ridicola.

Quelle che noi abbiamo poste nella tavola CLXIV hanno già date prove di questo fatto. La tavola, che ora esaminiamo, lo confermerà, e le particolarità incise sopra una scala un poco più grande sotto i Ni. da 1 a 4 offriranno particolarmente degli esempj del disegno.

Tav. CLXVIII.
Altri generi di pittura eseguiti su differenti materie.
XI. e XIII. Sec.

La tavola CLXVIII dà pure sotto il No. 11 una pittura in ricamo del secolo undecimo. Vi si vedono egualmente molti oggetti destinati a richiamar la memoria di differenti maniere di dipingere.

Alcuni son realmente una specie di Pittura, altri appartengono alla scultura sia per la materia, colla quale essi sono formati, sia per i corpi sopra i quali trovansi stabiliti, ma tutti possono essere riguardati come produzioni dell'Arte di dipingere a cagione dell'uso, che vi si fa dei colori; essi hanno per conseguenza diritto di essere mentovati nella storia di quest'arte, ed a questo effetto noi assegniamo a ciascheduno un posto distinto.

PITTURA IN SMALTO

Bisogna collocare nel primo posto la Pittura in smalto, che si pone ad effetto con delle ma-

terie vetrificate colorite da alcune sostanze minerali. Non si tratta qui punto di quella pittura in smalto, che perfezionata nelle mani del celebre Petitot, verso il principio del decimosettimo secolo, ha fatto nei ritratti lo stupore e l'ammirazione degli amatori, per una scienza ed una eleganza, che non sono mai state agguagliate; ma di quella la di cui origine sembra datare dal decimoquinto secolo (1), e di cui l'Italia ha prodotto dei capi d'opera nei vasi conosciuti sotto la denominazione di majolica di Faenza, o di Castel Durante. Molti di questi vasi sono ornati di così belle figure, che sono state credute dipinte dietro i disegni di Raffaello.

Quello da cui io ho estratto un gruppo di donne inciso sotto il N°. 4 è in fatti del migliore stile della scuola di questo maestro.

La pratica di quest'arte passò ben presto in Francia sotto il regno di Francesco I. Le opere di questo genere furono chiamati *smalti di Limoges* dal nome della città in cui essi per la maggior parte erano fabbricati; e forse anche bisogna credere, che gli smalti di Limoges fossero conosciuti fino dal duodecimo secolo.

Se ne vede uno qui sotto il N°. 6.

(1) Bisognerebbe forse riportarne l'origine al decimoquarto secolo, a cagione del reliquiario di Orvieto, ornato da questo genere di lavori, e che porta la data del 1338. Esso è inciso sulla tavola CXXIII.

La pittura riposa sopra la parte convessa di una placca di rame. Essa rappresenta in smalto san Giovan Batista sedente vicino a una tavola, tenendo da una mano una canna terminata da una croce, e dall'altra accarezzando un agnello, che si appoggia alle sue ginocchia.

Il fondo del quadro è di un nero lucente. Una tonaca bianca, che lascia a scoperto il petto, ed una delle braccia, un mantello azzurro scuro, le di cui pieghe son riabbellite da linee d'oro finissime, formano i vestimenti di san Giovan Batista. Le carnagioni di un bianco assai midolloso nei lucidi, sono animate da delle ombre violacee, rosate verso le estremità.

La parte concava della placca, che sembra essere stata fissata sopra qualche grande scatola è coperta di uno smalto trasparente. Vi si legge questa iscrizione. P. NOUALLIER, ÉMAILLEUR, À LIMOGES.

SGRAFFITO.

Un'altra maniera di dipingere, che si ravvicinerebbe all'affresco, è quella, che si conosce in italiano sotto la denominazione di sgraffito. La parola francese, *égratignure*, sgraffiatura, sarebbe una traduzione assai esatta dell'espressione italiana; ma essa non definirebbe esattamente il genere di lavoro, del quale si tratta.

Sopra un muro liscio, si stende un intonaco nero sopra il quale si applica una mano di tinta bianca; si spolverizza in seguito il disegno sopra questa preparazione, poi si gratta, e si leva il bianco con un ferro appuntato, ed il nero si scuopre per tratteggi. Questi tratti designano il contorno delle figure, e le pieghe dei panneggiamenti, in maniera che restando bianco il rimanente, ne risulta una specie di chiaro scuro simile presso a poco a quello, che noi chiamiamo *camayeu*, o misto di due colori.

Questa maniera di dipingere sembra essere stata praticata antichissimamente nel medio evo e forse anco nell'antichità. L'autore della *Roma subterranea* ne cita un esempio tratto dalle catacombe; ma io non ho potuto ritrovarlo malgrado la moltiplicità delle ricerche, che ho fatte in questi sotterranei (1).

(1) *Cubiculi V, caemeterii Priscillae, Via Salaria ... insculptas ferro imagines*, tom. II. lib. IV. cap. XXXVII. pag. 34 tav. II. Sono esse differenti figure, fra le quali si vede una donna in orazione in piede colle braccia alzate.

Bottari nella sua *Roma Sotterranea* tom. III. pag. 147. tav. CLXXX fa delle più particolarizzate osservazioni sopra questo genere di pittura, che egli considera come intieramente simile allo *Sgraffito*, di cui Vasari dà la definizione nel capitolo XXVI della sua *Introduzione alle Vite de' Pittori*.

I vetri trovati nelle catacombe, che ho fatti incidere sulla tavola XII, offrono un genere di pittura in smalto particolare e curiosa.



Le produzioni più considerabili della Pittura sul vetro si ritrovano nel Nord, in Germania, in Inghilterra, nelle Fiandre, e soprattutto in Francia. È quest' ultimo paese, che sembra averne più anticamente conosciuto l'uso (1).

L' origine di quest' arte, quanto ai vetri semplicemente coloriti, molto anteriore ai secoli undecimo e duodecimo (2), rimonta forse fino al nono, ciò che avrebbe dovuto per quanto pare, condurre più presto quella di dipingervi delle figure, ed anche farla discoprire agli antichi, poichè essi conoscevano i vetri.

Le vetrate della chiesa di san Dionigi furon coperte di pitture nei secoli undecimo e duodecimo, e principalmente nel decimoterzo e nel decimoquarto.

(1) La fabbricazione dei vetri semplici vi era conosciuta da molti secoli; da noi la impararon gl' Inglesi.

Il signor Bentham nella *Storia della chiesa di Ely* già citata, riferisce dietro Beda (pag. 20 e 21) che nell' anno 675 l' abate di Wermouth, mandando a cercare in Francia artefici capaci a fabbricare una chiesa di stil romano, ne chiamò pure degli oprai per far fabbricare i vetri, dei quali egli voleva ornare le finestre di questa chiesa, atteso che quest' arte era allora sconosciuta nell' Inghilterra, *the mysteri of making glass*.

(2) Un' opera del monaco Teofilo intitolata *De omni Scientia picturae artis*, della quale io ho precedentemente parlato, e che appartiene ad uno di questi due secoli, racchiude fra le altre istruzioni relative ai vetri di ogni sorta, un capitolo intitolato *De ornatu picturae in vitro*. Esso è il XX del libro II.

Si componeva di vetri coloriti la vetrata, che si chiama nelle grandi chiese il *rosone,* gran finestra situata nel fondo della chiesa, nella tribuna, o al disopra della porta principale. Vi si rappresentavano o fiori o disegni in arabesco.

L' uso sparso in quel tempo in Italia di adornare la medesima parte della chiesa con dei musaici, opere la magnificenza delle quali non cede punto al fragile splendore dei vetri dipinti, vi ritardò senza dubbio l'adoperamento di questi ultimi. Sembra in fatti, che essi vi fossero adottati più tardi. Vasari non comincia a parlarne con elogio, che nella vita di Guglielmo da Marcilla, facendoci sapere, che Giulio II istruito della stima che se ne faceva in Francia, incaricò il Bramante di chiamare a Roma maestro Claudio, uno degli artefici di questo genere i più conosciuti, e che questo condusse seco lui il fratello Guglielmo. Questi due religiosi eseguirono insieme delle pitture sul vetro nella chiesa di san Pietro, ove esse non si ritrovano più.

Quest' arte, che non aveva cessato di far dei progressi presso i Francesi, vi giunse alla sua perfezione nelle mani di Giovanni Cousin verso la fine del decimo sesto secolo.

Le pitture sul vetro di questo maestro vi sono molto stimate. Queste produzioni di un' industria nazionale veramente maravigliosa merita-

vano di esser conosciute per mezzo di descrizioni, e di stampe. Io ho voluto rendere almeno un leggero omaggio al genere di talento al quale noi le dobbiamo, facendone conoscere la vetrata, che sussiste ancora a Roma nella chiesa di san Luigi de' Francesi. Essa è incisa sotto il N°. 9 in due parti. L'una rappresenta il martirio di santo Stefano, l'altra un fatto istorico, che non mi è stato possibile di spiegare, e degli stemmi sconosciuti.

TARSIA.

Specie d'intarsiatura in pietra, o musaico di gran dimensione.

Una terza specie di lavoro potrebbe egualmente classarsi colla scultura a cagione delle materie, che vi si adoperano, e delle operazioni, che esige, e col musaico della più gran proporzione, a cagione dei colori, che vi si distinguono; essa è l'intarsiatura in pietra, denominata *Tarsia*.

Ma nel risultato questo lavoro appartiene sempre alla Pittura, poichè esso ha per oggetto di rappresentare delle figure e delle storie con una mescolanza di marmi coloriti, tagliati in diverse forme, e di differenti proporzioni, che egli ravvicina, e che accorda fra loro, in maniera da produrre degli effetti pittoreschi.

Questa intarsiatura *Opus sectile* è ordinariamente impiegata nei pavimenti delle chiese e degli appartamenti, e nelle incrostazioni applicate sulle mura.

La tavola XIII, su cui ho riunito degli antichi musaici, ne ha dato un esempio nelle figure di una tigre, e di un leopardo, che divorano altri animali. Ma la più maravigliosa delle opere di questo genere, e la più interessante per la sua estensione, e per i soggetti, che essa rappresenta, è il pavimento della cattedrale di Siena, eseguito dalla metà del decimo quarto secolo fino al principio del decimosesto. Vi si vedono differenti soggetti dell' antico testamento. Quello dei cinque capi prigionieri, e messi a morte per ordine di Giosuè, inciso qui sotto il N°. 7 ne fa parte.

Questo magnifico e dotto uso dei marmi di colore produce de' così belli effetti pittoreschi, che il Vasari non teme di dire, che se tutti gli altri capi d' opera della Pittura si perdessero, basterebbe questo per far conoscere alla posterità fin dove i moderni ne hanno portata la perfezione.

INTARSIATURA IN LEGNO

La stessa definizione, e le medesime osservazioni, o presso a poco, possono applicarsi alle

opere, che in italiano si chiamano anche *tarsia* o *musaico di legname*, e che si possono nominare in francese *Marquetterie*. Sappiamo, che questo lavoro consiste in una riunione di legni di differenti colori, con i quali, maritandone abilmente le gradazioni, si giunge a comporre una specie di musaico rappresentante delle figure, qualche volta dei soggetti storici, e che può classarsi fra le vere pitture.

Tale è il quadro, che io do sotto il N°. 2. Il soggetto ne è la crocifissione. Il campo è esteso, la composizione vasta e bene ordinata, le figure principali sono perfettamente situate, i gruppi, che le accompagnano egualmente bene disposti, e l'interesse, che ispira ciascuna figura non nuoce punto a quello dell' insieme. Ma ciò che vi ha di maraviglioso in questo quadro è, che è composto di striscie di legno, i di cui colori naturali, o prodotti dalle tinte danno altrettante degradazioni, quante potrebbe darne la tavolozza, imitano le opposizioni del chiaro scuro, fanno sentire la differenza dei piani, rendono in una parola tutti gli effetti della prospettiva lineare, e della prospettiva aerea.

DAMMASCHINERIA.

Il genere di ornamento impiegato per diversi mobili, principalmente nell'Oriente, e cono-

sciuto sotto il nome di *dammaschineria*, perchè si è supposto, che egli traesse la propria origine dalla città di Damasco, sebbene fosse conosciuto anche dagli antichi; si eseguisce inserendo in dei solchi scavati sopra delle placche di acciajo o di bronzo dei fili sottilissimi d'oro, o di argento, i quali disegnano ne' loro contorni arabeschi, fiori, frutti, animali, ed anche delle figure umane. È questo lavoro, che Vasari designa sotto il nome di tausia, cioè lavoro alla Damaschina nella sua *introduzione alle vite dei Pittori* cap. XXXIV.

Da questa operazione, e dai colori graduati di questi metalli risulta un insieme, che partecipa, come l'intarsiatura, della Scultura, e della Pittura.

AGEMINA, O AZIMINA.

Si conosceva in Italia sotto questa denominazione al principio del decimoquarto secolo un lavoro presso a poco simile alla dammaschineria, e se ne servivano qualche volta per la composizione dei globi geografici.

Esso consisteva in riempire di fili di oro e di argento delle linee, o dei tratteggi scavati nel rame. Qualche volta queste lame, o fili di metallo non erano incassate profondamente nelle cavità del rame, o dell'acciajo, ma solamente posate

sopra, ed attaccate con qualche mordente. Questi fili essendo di materia differente dal fondo, e di differenti colori, producevano un effetto che aveva qualche cosa di pittoresco.

È con questa specie di meccanismo, che si sono delineati sopra una piccola urna, divenuta celebre fra gli antiquarj, di undici pollici di altezza sopra sette di larghezza, all'esterno e nell'interno degli arabeschi e delle carte geografiche. Io ne ho tratta la figura, che riporto qui sotto il N°. 5; essa è quella di Borea, o di un vento; il corpo è in argento, la faccia in oro. L'aria, che esce dalla bocca è espressa per mezzo di raggi dorati; i capelli ritti sulla testa sono sottilissimi fili di argento.

Trovasi la descrizione di questo prezioso mobile, in due dissertazioni dovute a due dotti di primo ordine (1).

(1) La prima è intitolata: *Notizia di una cassettina geografica, opera di commesso d' oro e d' argento all' agemina, scritta all' ornatissimo signor Abbate D. Luigi Lanzi; dell' Abbate Mauro Boni; Venezia*, 1800. La si trova nelle *Memorie per servire alla storia letteraria*, etc. *per l' anno* 1779; semestr. II, part. I, art. 17.

La seconda porta per titolo: *Illustrazione di un' urnetta lavorata d' oro e di varj altri metalli*, etc. *all' agemina*, etc. *dell' Abbate Daniele Francesconi, pubblico precettore di Geometria, e di Fisica nel collegio di san Marco*, Venezia 1800, in 8 fig.

BRONZO SMALTATO

Debbo anche parlare di un genere di lavoro, che apparterrebbe alla Scultura a cagione del bronzo, che ne fa la materia principale, se per far risaltare il lustro di questo metallo non vi si aggiungessero dei colori in smalto. Questi colori si applicano sopra i contorni, in differenti parti incavate, e nelle pieghe dei panneggiamenti, che alcune volte sono di placche di differenti metalli.

Si fanno dei solchi sul metallo per mezzo della fusione, ovvero se ne effettuano col bulino, ed è in questa specie di canali, che si pongono gli smalti (1).

La figura del Cristo incisa sotto il N°. 3 è un opera di questo genere. Le pieghe dei panneggiamenti sono di smalto azzurro; la testa, i piedi e le mani in smalto di color di carne. Il volume, che tiene in mano il Cristo, è di smalto azzurro.

Il monumento, che porta il N°. 9, non è una figura isolata; è un vero quadro rappresentante

(1) E anche questa una ragione di maravigliarsi, che l' Arte di imprimere le stampe sopra le incisioni in rame non abbia una data più remota, poichè non si trattava che di prendere delle impronte sopra una tavola, che trovavasi incisa, avanti che se ne riempissero gl' incavi col niello.

l'adorazione dei magi, ed ha per questo genere di composizione un dritto anche più evidente di esser collocato fra le produzioni della Pittura. Il fondo è una sfoglia di rame dorato. I contorni delle parti nere di ciascheduna figura son segnati da dei fili, ripieni di smalti di differenti colori; lo stesso dee dirsi delle parti larghe dei vestimenti; questi colori sono l'azzurro, il rosso, il verde, ed il giallo.

PICCHETTATURA

Se è necessaria qualche indulgenza per assomigliare le opere, delle quali ho parlato finora, a quelle dei pittori, le produzioni della picchettatura ne esigono ancor di vantaggio a cagione della poca loro importanza. Questo genere di lavoro ha presa origine in tempi modernissimi. Io non voleva parlarne, ma siccome è divenuto nella fine del decimosettimo secolo, e fino alla metà del decim' ottavo, l'alimento di un lusso notabilissimo, e che stato adoprato in una maniera ingegnosissima in mobili ed in giojelli di ogni genere, ho creduto non potermi dispensare dal consacrargli alcune parole.

Sopra un fondo di scaglia nera si fa con una specie di ago adattato ad un manico, un'infinità di buchi nei quali si pongono de'piccolissimi chiodi di oro, o di argento coloriti, e con le gradazioni

dei capi dei chiodi si disegnano dei fiori, ovvero s'imitano dei fogliami, degl' insetti, degli uccelli ec. Tale è il procedimento per mezzo del quale sono stati eseguiti gli ornamenti della cassetta, che io riporto sotto il N°. 1 (1).

Tav. CLXIX
Prime stampe tirate dalle incisioni in legno ed in rame.
Sec. XV.

L'ordine cronologico esige, che noi sospendiamo un momento la storia della Pittura per occuparci di una invenzione, alla quale essa ha prestati dei modelli, e che reciprocamente gli ha resi incalcolabili servigj; intendo parlare dell'incisione delle stampe (2).

L' arte d' incidere e in rilievo e in incavo era conosciuta fino dai secoli più remoti (3); ma

(1) Non ho creduto di dover dar particolarità maggiori sopra un genere di opere tanto imperfetto. Sarebbe stato d' altronde assai difficile di procurarsene delle esatte notizie. Io procuro di abbreviare per timor di far cessar l' interesse.

(2) Per meglio prendere il filo di ciò che io andrò dicendo nella spiegazione della tavola CLXIX, e delle due susseguenti, sopra la storia, e sopra l' andamento dei differenti generi d' incisione, non si renderà inutile il consultare il ristretto posto nel sommario di questa medesima tavola CLXIX.

(3) Si citano delle incisioni eseguite sopra delle pietre, contenenti delle nozioni relative alle scienze, e delle tradizioni, in un' epoca, che si perde nella notte dei tempi.

I monumenti egiziani della più alta antichità sono coperti di segni geroglifici incisi in incavo. Molte patere attribuite agli Etruschi portano delle lettere, o dell' iscrizioni. Si vedono anche sopra dei lavori in terra cotta delle iscrizioni

quella d' imprimere delle stampe sopra le incisioni è di una data recente. Malgrado questo noi non conosciamo nulla di certo sopra il momento, nel quale ebbe luogo questa invenzione, sopra il suo autore, e sopra i procedimenti impiegati per giungervi. Gli scrittori variano su tutti questi punti, e le nazioni hanno ancora le loro particolari pretensioni.

Questa bella invenzione non può essere il frutto di una ispirazione subitanea, ancora meno quello del caso, essere chimerico, a cui troppo spesso noi attribuiamo gli inevitabili risultamenti di cause determinanti, sebbene incognite. Egli è più ragionevole il pensare, che la stampa prodotto di una incisione in rilievo, se la tavola è in legno, o di una incisione in incavo, se essa è di metallo, che la stampa io dico, è nata naturalmente da una serie di operazioni, le quali sebbene fatte a delle distanze di tempo infinite, hanno nulladimeno condotto gli artefici dall' una all' altra.

incise tanto in incavo, quanto in rilievo con dei ferri, o dei punzoni. Differenti placche antiche di metallo presentano delle incisioni in incavo, eseguite col bulino. Al tempo di Trajano davasi ai decreti del principe, allorchè essi erano incisi sul bronzo, il nome di *libri aeris*. Sotto Vitellio un incendio ne distrusse tre mila.

Non mancava ad alcuni di questi monumenti, perchè dassero origine alle *stampe*, se non che se ne tirassero delle impronte.

L' arte, e la natura camminano spesso a passo lento, ma esse non si avanzano mai per mezzo di salti irregolari. La prova ne è negli uniformi progressi della Pittura, che noi siamo stati obbligati di seguire fin qui per tracciar questa storia. Noi riconosceremo egualmente, che le medesime idee, che hanno fatti impiegare gli ornamenti della Pittura nei manoscritti, hanno condotto naturalmente all' Arte di tirare le impronte delle lettere, detta *la tipografia*, ed a quella di ottenere dall' incisione delle impronte chiamate *stampe;* operazioni presso a poco simili nel loro meccanismo, e nei loro risultamenti. (1)

Può dirsi, che senza questa impressione le iscrizioni in caratteri alfabetici, come pure le figure incise, avrebbero mancato di vita, e che i mezzi di spanderne la conoscenza sarebbero stati limitatissimi, poichè non si avrebbe potuto mol-

(1) È stato spesso osservato, quanto deve far maraviglia, che gli antichi, i quali avevano dei punzoni, e delle matrici per la fabbrica delle medaglie, e delle iscrizioni, non potessero giugnere fino alla tipografia. Ma ciò che può ancora diventare un soggetto di stupore si è il fatto riferito da san Girolamo nell' epistola XV del libro II, allora che egli dice, che per insegnare ai fanciulli a conoscere i caratteri dell' alfabeto, loro mostravansi delle lettere isolate, e scolpite in avorio, e in legno. Non dovevasi adunque far altro, che ravvicinare queste lettere le une alle altre, formarne delle pagine, e tirarne delle impronte sopra una pergamena, ovvero sopra della carta bagnata.

tiplicarne le copie, che con infinite spese, ed imbarazzo, ed in piccolissimo numero. È la facilità d'imprimere delle stampe, che ha per così dire data un'anima all' incisione; e questa a vicenda per una riproduzione facilmente reiterata conduce seco lei i capi d'opera delle altre arti all'immortalità.

Procuriamo di scoprire l'andamento degli artisti in questa invenzione. Sebbene, allorchè nel decimoquinto secolo la scoperta di molti manoscritti, ed il desiderio d'istruirsi, che essa favoriva, aumentò il numero dei copisti, e che il lusso dei grandi si congiunse a questo ultimo e nobil motivo per moltiplicare le miniature, è verisimile, che volendo aumentare i loro profitti, gli scrittori, o i calligrafi cercassero di abbreviare il loro lavoro. In conseguenza in vece di segnar con la mano i titoli, e le lettere iniziali, essi avranno fatto uso di una placca di latta traforata a giorno, specie di modello coll' ajuto del quale, passandovi sopra un pennello carico di colori, essi avranno deposta sulla carta l'impronta di cui questa forma segnava i contorni. (1) Essi avranno anche impie-

(1) Le persone, che concordano in quest'opinione hanno osservato, che l' uso dei modelli stabilito da tempo immemorabile alla China, e nelle Indie per i contorni dei disegni stampati sopra le stoffe, e le carte, può esserci stato trasmesso in seguito dei viaggi, dopo che questi diventarono frequenti dall' Europa in Oriente.

gati dei punzoni, sia di legno, sia di metallo, e delle stampiglie, in cui le lettere erano incise in rilievo, e la sola apposizione di questo tipo ne avrà impressa l'immagine sul libro, in altrettanti esemplari, che si sarà voluto. Questo mezzo sarà particolarmente servito per le lettere, che si dovevano arricchire d'oro o di colori variati. Il tratto impresso guidando la mano del miniatore, il lavoro sarà riuscito più pronto, l'opera più esatta e più uniforme. È presso a poco in tal modo, che procedono gli stampatori delle carte colorate. Essi imprimono sopra la carta con delle forme di legno un disegno grossolano, che forma degli ornati, e imita dei personaggi, che vengono in seguito coloriti da donne, o da ragazzi per mezzo di modelli, o di placche staccate. Ora queste stampiglie, o questi tipi, dei quali servivansi gli scrittori, erano affatto separati, ovvero alcuni erano uniti gli uni accanto agli altri. Perchè dunque i primi saggi della tipografia, non sarèbbero essi stati un uso, ovvero un'imitazione di questi istrumenti? Sappiamo, che i primi stampatori, timidi nei saggi della loro maravigliosa invenzione, e non prevedendo quale sarebbe stato il valore di questo benefizio, applicaronsi a far credere, che le loro impressioni erano ancora libri scritti a mano, e che a questo effetto ben lungi dall'applicare i loro nomi ai loro lavori, essi davano ai loro caratteri delle

forme intieramente simili a quelle della scrittura. Al fine anche di meglio imitare con delle pitture gli ornamenti dei manoscritti, essi lasciavano nelle loro impressioni dei bianchi, o dei posti vuoti, che riempivano in seguito con immagini miniate. I contorni delle lettere iniziali, erano o in colori, o in oro, e tracciati colla penna, o col pennello, o impressi per mezzo di stampiglie. Questi abbellimenti furono in seguito eseguiti per mezzo della incisione in legno, con delle tavole dette a rientro, che applicandosi successivamente sopra le differenti parti dello stesso ornamento, vi imprimevano dei differenti colori. Così furono eseguite le lettere così dette *tourneures* o lettere fregiate. Molti libri stampati nel decimoquinto secolo lasciano ancora vedere di questi spazj bianchi, che non sono stati riempiti.

Il bisogno di questa frode, e l'errore, che ne era il frutto, cessarono assai prontamente; i libri stampati furono ben presto preferiti ai manoscritti, ed allora si confessò, che l'incisione in legno forniva le impronte non solamente dei caratteri, ma ancora degli ornamenti, e delle figure.

L'incisione sul metallo e col bulino seguì dappresso l'incisione in legno, e fu similmente incaricata dell'abbellimento dei libri stampati. Era spesso sopra dei tratti incisi col bulino, che

si dipingevano dei quadri composti di piccole figure, come noi l'abbiamo veduto in molti manoscritti.

In tal maniera l'arte di dipingere, l'arte di incidere, l'arte d'imprimere le stampe, quella d'incidere dei caratteri alfabetici, e di tirarne delle impronte, tutte queste operazioni vicine le une alle altre, presso a poco simili nei loro procedimenti, e di cui non si eran riconosciuti in principio i rapporti scambievoli (1), sono state ravvicinate per la formazione di uno stesso tutto; e fedeli a questa primitiva associazione esse non hanno cessato fino ai nostri giorni di prestarsi dei soccorsi scambievoli perfezionandosi ogni giorno davvantaggio.

Non ci si allontanerebbe più dalla verità, credendo di veder la sorgente delle due invenzioni delle quali si tratta l'*impressione delle tavole di figure, e la tipografia* propriamente detta nei procedimenti degli operai, che fabbricano le carte da giuoco. Il meceanismo di questa antica fabbricazione, per mezzo del quale si stampava con delle incisioni in legno molto grossolane i contorni di alcune figure, che si coloravano dopo l'impressione, ha potuto condurre

(1) Allorchè Seneca ha detto *Veniet tempus quo posteri nostri tam aperta nescisse nos mirentur*, sembra aver parlato di queste scoperte.

all' arte d' incidere sopra delle tavole di legno delle immagini storiche, e di tirarne delle impronte. Si saranno aggiunte intorno a queste figure delle iscrizioni, o delle spiegazioni in lettere, incise da principio sulla medesima tavola, e per conseguenza in caratteri stabili, ai quali saranno poi succeduti dei caratteri mobili e di metallo.

Checchè ne sia, io ho disposto secondo il mio uso sopra la tavola CLXIX alcuni monumenti, che mi sono sembrati proprj a dimostrare col fatto stesso l' origine di queste due invenzioni.

La gran lettera N°. 2, e le piccole lettere ornate N°. 4 e 5 prese da dei manoscritti sono proprie a provare ciò che ho finora osservato, vale a dire, che le lettere majuscole, e le iniziali del testo dei manoscritti sono state spesso tracciate con un semplice contorno, per mezzo di un modello, e di una stampiglia, di cui si è lasciata sulla carta una leggiera impronta per porvi in seguito nell' interno i colori, o l' oro, che doveano arricchirlo.

La gran lettera B. N°. 2, è stata intagliata allo stesso oggetto. Essa è presa in un opera celebre fra le prime produzioni della tipografia. I contorni soli ne sono stati impressi, e sono stati in seguito riempiti di colori. Gli ornati N°. 7, sono stati eseguiti per mezzo dei procedimenti medesimi. Se ne troverebbe un infinito

Dal canto mio oserò dire, che chiunque avesse avuta come me l'occasione di esaminare un numero infinito di manoscritti adorni di pitture, e di prime edizioni di libri stampati accompa-

fondato per parte delle persone, che voglion acquistare un'esatta cognizione della storia dell' incisione in legno.

La seconda parte consacrata a delle istruzioni sulla pratica dell' Arte ha meritato un più favorevole accoglimento. I precetti, che dà il signor Papillon, sono fondati sopra l'esperienza, che molti membri della sua famiglia, egualmente che lui, avevano acquistata coi loro lavori; e queste lezioni sono proprie ad indicare agli artefici dei tempi avvenire, i mezzi i più sicuri di arrivare alla perfezione, se l' uso dell' incisione in legno riprende un giorno maggior favore, che ei non ne conserva al presente.

Il barone di Heinecken ha inserita una dissertazione sopra l'origine dell' incisione, e sopra i primi libri ornati d' immagini incise, nella sua opera intitolata *Idea generale di una collezione di stampe,* vol. 1 in 8°. con figure stampata a Lipsia nel 1771.

Florent le Comte aveva di già dato un titolo presso a poco simile (*Idea di una bella biblioteca di stampe*) a un articolo inserito nel primo volume del suo *Gabinetto delle singolarità di Architettura, di Pittura, di Scultura, e d'Incisione*. Parigi 1699 in 8°. vol. 3.

Munito delle cognizioni, che egli aveva acquistate nella celebre collezione di Dresda, della quale aveva la direzione, e nella sua propria, egualmente, che nei suoi viaggi, Heinecken ci ha trasmesse delle preziose nozioni sopra l'origine dei due principali generi d' incisione, sopra l' invenzione delle stampe, e quella della tipografia. L' esattezza, che egli ha portata nelle sue ricerche, merita che i curiosi, che s' interessano di soggetti simili, prendano la pena di ricorrere alla sua opera stessa. Egli ha forniti dei materiali agli autori di molte opere stimabili, pubblicate posteriormente sopra il medesimo soggetto.

gnati egualmente da ornamenti dipinti, non potrebbe ricusarsi dal vedere in questi ultimi un'applicazione dei procedimenti impiegati dai calligrafi.

Osserviamo ora in più particolar maniera questo progressivo andamento seguendo la storia dell'incisione in legno.

Heinecken ha messe a profitto molte notizie tolte dal trattato storico di Papillon, sebbene egli abbia portato sopra quest' opera un giudizio generalmente troppo severo. Egli rende una più completa giustizia a Mariette, e confessa spesso il profitto, che egli ha ritratto dalle sue collezioni, e dai suoi lumi.

L' Europa sa infatti, che Mariette era l' uomo il più solidamente istruito nella storia moderna delle Arti, e principalmente nella storia della incisione, e della tipografia. Egli ne aveva attinte le cognizioni nel seno della sua famiglia. Suo padre, ed il suo avo avevano esercitata con una scienza poco comune la professione di incisore, e quella di librajo, alle quali restò egli medesimo addetto per un assai lungo corso di tempo, e tutti e due nel corso di una vita prolungatissima avevano successivamente arricchita una collezione di stampe, della quale egli fu erede, e che egli accrebbe in una vita non meno lunga con delle infaticabili cure, e coll' ajuto di ricchezze, che gli permettevano di non risparmiar nulla, quando si trattava di sodisfare il proprio gusto. Questa bella collezione era disposta nel più bell' ordine. Egli aveva anche raccolti considerabili materiali per una storia degli incisori, che disgraziatamente egli non ha scritta.

È alla bontà di questo eccellente uomo, ed alla solidità delle sue conversazioni, che io debbo le mie prime nozioni sopra la storia dell' Arte moderna.

Ridotta da principio all'impiego subordinato, che noi le abbiam veduto occupare, di formar le lettere ornate in uso nei primi saggi della tipografia, essa divenne ben presto un oggetto principale di questa specie di libri, o di raccolte di figure chiamate *leggende*, per abbandonarsi in seguito alle più sublimi bellezze dell' arte del disegno, e riceverne tutto il suo lustro.

La figura di un vescovo, che io do sotto il N°. 6, è tratta da una di queste leggende in lingua tedesca. La si crede stampata avanti il 1470. Essa è uno dei più antichi monumenti fra quelli, che Heinecken riporta nella sua opera intitolata *Collezione completa di stampe*, in appoggio dell'opinione per la quale egli fa derivare l'incisione in legno, e l'arte di tirarne delle impronte, dal primo uso, che ne hanno fatto i fabbricanti di carte. Questa manovra è talmente conforme a quella, che io ho creduto di potere attribuire ai calligrafi dei secoli a noi più vicini per l'ornamento dei manoscritti, che tutte e due, sebbene applicate a differentissimi oggetti, hanno dovuto condurre allo stesso fine. Aggiungo, che contenendosi nella sua opinione, che connette l'invenzione delle stampe incise sul legno a quella delle carte da giuoco, l'abile osservatore, del quale io parlo, convinto, che alcune immagini di santi uniti a certe leggende sono state incise dagli stessi artefici, che inci-

devano le figure grossolane delle carte (1), fa risalire l'origine dell'incisione in legno così come quella delle carte medesime al di là del 1376, e rivendica a favore della Germania la proprietà delle due invenzioni.

(1) La parte giustamente attribuita qui alle carte da giuoco nell' invenzione dell' incisione in legno, e dell'arte di tirarne delle impronte, mi farà perdonare una giusta digressione su questo oggetto.

L' origine delle carte da giuoco ha dato luogo a quasi altrettante questioni, e ricerche, quanto quella di molti oggetti più importanti, ma i principj dei quali non son molto più difficili a constatarsi.

L' abate Rive dopo averne parlato in alcune notizie istoriche e critiche sopra due manoscritti della biblioteca del duca de la Valliere, stampate presso Didot il maggiore nel 1779 in 4 ne ha trattato più espressamente in una dissertazione intitolata, *Étrennes aux joueurs de cartes, Éclaircissemens historiques et critiques sur l' invention des cartes à jouer*, Parigi 1780 in 12 di 48 pagine. L' autore vi combatte l' opinione dei dotti, che collocano l' invenzione delle carte da giuoco in Francia sotto il regno di Carlo VI, o anche sotto Carlo V, e di quelli, che l' attribuiscono alla Germania, e la credono della fine del decimoquarto secolo. È presso gli Spagnuoli, che crede, che esse siano state usate per la prima volta; e la sua prova trae dagli statuti di un ordine di cavalleria stabilito nel 1332, nel quale esse sono proibite: ciò che gli fa supporre, che la loro invenzione data almeno dal 1330.

L' abate Rive rileva a questa occasione certi errori, che egli crede di riconoscere in differenti scrittori in proposito della parola *naïpes*, colla quale gli Spagnuoli hanno designate le carte da giuoco. Il dizionario della lingua spagnuola, composto dall' Accademia reale, ci fa conoscere, che questo nome è stato formato dalle lettere N. P.; che sono le iniziali dei nomi di Niccola Pepin loro inventore. L'abate

Certo è che nella figura di questo vescovo, la disposizione dei tratti, la loro grossolanità, e specialmente la rozzezza dei lineamenti del volto, annunziano un meccanismo tanto poco avanzato, così nudo di scienza, quanto quello degl' intagliatori in legno impiegati dai fabbricatori delle carte.

Per l'intera spiegazione di quello, che abbiamo detto, e di ciò, che resta ancora da osser-

Tav. CLXX. Prima età della Stampa; stampe di caratteri alfabetici unite a quelle delle figure. Sec. XV.

Rive aggiunge, che il Dizionario della Crusca ha dato alle carte la denominazione di *naïbi,* sull' autorità della cronica di Giovanni Morelli del 1393, e senza conoscere la significazione di questa parola. Egli avrebbe forse fatto meglio dicendo solamente, che gli autori di questo Dizionario non ne hanno spiegato il senso. Questo scrittore finalmente non cita il Tiraboschi, il quale nel tomo VI part. 2. cap. 8 della sua *Storia della Letteratura Italiana* fa menzione di un manoscritto, secondo il quale le carte sembrano essere state conosciute in Italia dalla fine del decimoterzo secolo.

Il Bussi nella sua storia di Viterbo in foglio Roma, 1742, la quale probabilmente l'abate Rive non ha mai veduta, riferisce alla pagina 213 questa citazione di un' annalista: *l' anno 1379 fu recato in Viterbo il gioco delle carte, che venne de Seracinia, e chiamasi tra loro Naib.* La citazione di questo storico mi sembra dare una nuova idea sopra l' origine, e sopra il nome delle carte da giuoco, facendo derivare l' una e l' altra da qualche uso introdotto lungo tempo avanti in Spagna dagli Arabi.

Si possono vedere altre congetture su questo oggetto nell' opera di Bullet intitolata *Ricerche storiche sulle carte da giuoco,* Lione 1757, e nell' opera del P. Zani sull' origine dell' incisione, qui sotto citata. Non si troveranno nulladimeno in nessuno notizie sufficienti per stabilire un' opinione certa sopra il fondo della questione.

vare sopra la tavola CLXIX è necessario di gettare un colpo d'occhio sopra la tavola CLXX.

Allorchè l'arte della tipografia nei suoi primi saggi, passò dalle leggende, o dalle iscrizioni, che non erano, che l'accessorio delle figure all'impressione d'un libro intiero, per il quale le medesime figure divennero un accessorio, si cominciò dallo stampare, e il testo del libro, e le figure, sopra uno dei lati solamente di ciaschedun foglio di carta secondo la maniera dei Chinesi, e s'incollarono i due fogli l'uno di contro all'altro. La carta così raddoppiata acquistava forza maggiore, e la figura trovavasi sempre di fronte al testo, cui essa si riferiva.

Heinecken indica per modello di questo procedimento il famoso libro intitolato *Ars moriendi*, ed io l'ho adottato per lo stesso oggetto. Se ne vede una figura spaventevole quanto al disegno, ma imitata con una perfetta esattezza nella tavola CLXX. La pagina del testo, alla quale essa si riferisce, le è posta accosto.

È facile il vedere, che da questa maniera di operare all'uso di stampare il testo di un libro tutto intiero, solo e senza figure, e di stampare egualmente le incisioni a parte, e senza discorso, non vi era che un passo. Questa ultima invenzione non si fece attendere lungo tempo; allora le due arti si separarono, ed allora per dir bene

nacque quella, che porta anche oggi giorno particolarmente il nome di incisione.

Non son più solamente figure, o iscrizioni tracciate in incavo, o in rilievo sopra la pietra, o sopra il metallo, come si era fatto in tutti i tempi, che si vedono nei prodotti di questo genere d'impressione; non son più nemmeno alcune immagini unite a leggende, o ad iscrizioni simili a quelle da noi citate poc'anzi: è un'arte novella, colla quale l'incisore dopo aver rappresentato sia in incavo sia in rilievo, dei soggetti di propria invenzione, o d'invenzion dei pittori, ne tira stampe con una perfezione, dalla quale si era ben lungi ne' precedenti tempi.

Questa incisione si eseguisce in rilievo sul legno, più spesso in incavo sul rame, sia col bulino, sia per mezzo dell'acqua forte.

In tal maniera nell'opera intitolata *Idea di una collezione completa di stampe*, l'autore descrive i primi progressi di quest'arte, e la mostra passando dalle grossolane mani degl'incisori di leggende, o dagl'imperfetti saggi della tipografia a delle immagini più perfette, a delle composizioni pittoresche, senza testo, ed interessanti per la loro propria bellezza.

Per dare a questo proposito alcune particolarità istruttive, intorno alla spiegazione degli oggetti contenuti nella tavola CLXIX, che ci fanno vedere i primi tentativi dell'Arte di tirar

delle impronte chiamate *stampe* sopra delle incisioni in incavo o in rilievo.

Il primo monumento di questo genere citato dallo scrittore di cui parlo, e il più antico, che sia conosciuto, è una stampa impressa sopra una incisione in legno senza verun testo, e miniata alla maniera delle carte. Essa non porta, che una semplice iscrizione, e il millesimo del 1423. Questa data è bene autentica. L'immagine è quella di san Cristoforo. Io ne ho data una copia sotto il N°. 8, avendone fatto calcare il disegno.

I progressi, che l'arte d'incidere in legno fece ben presto dopo nelle mani di alcuni predecessori di Wolgemuth, ed in seguito nelle opere di questo abil maestro, e principalmente nelle belle produzioni di Alberto Durer, sono troppo conosciuti, perchè io debba produrre qui degli esempi. Fu coll'imitazione di questi distinti artefici, che si stabilì, e si perfezionò dappertutto questa branca dell'incisione.

Se lo scrittore tedesco, che ho preso per guida, tenta di assicurare a questo riguardo la priorità di data alla sua patria, e se egli crede vedere l'origine dell'Arte nelle operazioni dei fabbricanti di carte da giuoco, è senza dissimularsi, che l'Italia ne faceva da lungo tempo lo stesso uso per la fabbricazione delle carte.

Quanto all' incisione in rame, i più antichi disegnatori, che verso la metà del decimoquinto secolo ne abbiano tirate delle stampe, l'età delle quali sia conosciuta in Germania, sono secondo Heinecken, Martino Schoen, ed Israele Mecheln padre e figlio.

Dopo questi artefici il medesimo Wolgemuth, che aveva cominciato dall' incidere in legno, si distinse ancora nelle incisioni in rame, ed ebbe l'onore di istrüire Alberto Durer, che lo sorpassò di molto, e non è stato sorpassato da nessuno.

Fondato sopra questi fatti, che secondo lui assicurano alla sua patria l'invenzione delle stampe prese sopra l'incisione in legno, Heinecken crede potere attribuire egualmente alla Alemagna l'invenzione dell'arte di stampare sopra dell'incisioni in rame; e la fissa circa l'anno 1450 nella supposizione che Martino Schoen che esercitò quest'arte, e che morì a Colmar nel 1486, aveva avuti dei maestri, che la praticavano avanti lui.

Ma gli autori italiani, come il Vasari, e molti altri, i quali hanno fatto delle ricerche a questo proposito, sembrano stabilire con maggior certezza, che questa bella invenzione è dovuta al loro paese, e la fanno rimontare circa l'anno 1460, o un poco più lontano.

Sembra, che essi ne hanno giustamente riguardata la scoperta, come una natural conseguenza di un genere di operazioni familiare agli orefici di Firenze nel decimoquinto secolo. Questo lavoro consisteva nell' incidere in incavo sopra delle placche di rame o di argento, arabeschi, o altri ornamenti, ed anche delle composizioni storiche, delle quali essi attingevano per lo più spesso i soggetti nella storia santa. Perchè questa incisione poco profonda rendesse sensibili all' occhio gli oggetti, che vi si rappresentavano, si soleva introdurvi per mezzo del fuoco, una mistura composta più sovente di argento e di piombo fusi insieme. Questa mistura era di un colore plumbeo nerastro da cui essa prese il nome di *niello*, dal latino *nigellum*. La produzione di questo lavoro potrebbe in francese chiamarsi *nielure*. Decoravansi assai frequentemente in questo modo delle piccole tavolette di argento, impiegate negli ufizj della chiesa, e conosciute sotto il nome di *Pace*.

Il lavoro, che chiamasi *dammaschinare*, e che consiste nell' incastrare un filo d' oro o di argento in dei tratti scavati sul bronzo o sull' acciajo dà un' idea del niello, se ci figuriamo invece di un filo di oro o di argento, la mestura colorata, che formava il niello.

Avanti d'inserire questa mescolanza nei tratti delle figure, gli orefici prendevano delle impronte sopra la placca incisa per mezzo di materie flessibili, come la terra, lo zolfo, o la cera. Questa operazione medesima era in uso presso agl'incisori in pietra, che l' adoprano per vedere di tempo in tempo in rilievo l' effetto del lavoro, che essi fannno in incavo.

Il Vasari spiegando il tutto nel cap. XXXIII della sua *Introduzione alle Vite dei Pittori*, racconta, che un orefice non contentandosi di questa maniera di aver delle prove, concepì l'idea di tirar l'impronta di una di queste tavole sopra un foglio bagnato. Egli sparse a questo effetto nei vuoti una materia nera stemperata; compresse in seguito il foglio sopra la tavola per mezzo di un cilindro o rullo tondo, ed il foglio depositario dei tratti, dei quali presa avea l'impressione, divenne ciò, che si chiama una *stampa*.

Nulla di più semplice, e di più verosimile si può desiderare sopra l'origine dell' impressione delle incisioni. Questa maniera di tirar delle prove è usata ancora oggi giorno dagl' incisori, allora che nel corso del loro lavoro, essi vogliono giudicare del grado di verità, a cui son pervenuti.

Dopo che la scuola di Masaccio aveva formato allievi, che avevan portate tutte le bran-

che dell' Arte ad un grado di perfezione fino allor sconosciuto, e l'orificeria che favorivano il lusso, e l'eleganza dei costumi, frutti delle ricchezze, che il commercio aveva sparse per la Toscana, e principalmente in Firenze (1), l'oreficeria unita al destino del disegno, e della scultura, produceva delle opere magnifiche, e piene di gusto.

Fra i maestri, che la praticavano, Maso, o Tommaso Finiguerra distinguevasi per la bellezza degli ornamenti, dei quali arricchiva le sue opere d'argento, e specialmente per i disegni de'nielli, che uscivano dalle sue mani. Si è conservata una delle sue opere di questo genere, nel tesoro del Battistero di Firenze: essa è una Pace di argento. La Galleria di Firenze ne possiede alcune altre.

È a questo Finiguerra, che il Vasari attribuisce l'ingegnoso pensiero di tirare una prova in carta sopra una tavola incisa per esser riempita di niello, e per conseguenza l'onore di aver

(1) L'incisione, e l'intaglio impiegati dagli orefici per l'ornamento delle argenterie, e dei mobili di diversi generi, hanno dovuto in tutti i tempi, una parte dei loro progressi alla ricchezza, ed al lusso.

Per ciò che concerne la cultura di queste due arti presso i Greci, e presso i Romani, si può consultare l'interessante memoria del signor de Caylus inserita nel tom. XXXII della collezione dell' Accademia delle Iscrizioni, e belle lettere.

prodotto il primo una stampa impressa sopra una incisione in metallo.

Più recenti notizie hanno gettato qualche lume novello sopra l'epoca precisa di questa invenzione, e sopra l'età del suo autore (1), ma

(1) Dopo alcuni anni, che questa parte del mio lavoro è composta, ho trovato in uno scritto, che contiene molte interessanti nozioni sopra l'incisione, e sopra l'invenzione dell'arte d'imprimere delle stampe, delle nuove particolarità proprie a gettar maggior lume sopra la storia di questa branca dell'Arte.

Quest'opera è del signor Abate Zani, cappellano onorario del Duca di Parma; essa porta per titolo: *Materiali per servire alla storia dell'Origine, e dei progressi dell'incisione in rame, ed in legno: Esposizione dell'interessante scoperta di una stampa originale del celebre Maso Finiguerra fatta nel gabinetto nazionale di Parigi da D. Pietro Zani fiorentino*; Parma 1802 in 8°. fig.

Questo scrittore stabilisce come un fatto di già tenuto per certo, dietro Vasari, Baldinucci, e Gori nel suo *Thesaurus veterum Diptycorum*, che una delle due *paci* conservate nel tesoro del Battistero di Firenze è stata incisa da Maso Finiguerra, e che questo artefice avanti di *niellarla* avendone dapprincipio tirata una prova in zolfo, colpito da alcuni tratti nerastri, che si erano attaccati a questa materia, immaginò d'imprimerne alcune prove sulla carta.

Mancava a tali notizie quella della scoperta di una di queste ultime prove tirate da Finiguerra, ed ecco ciò che lo Zani si felicita di aver fatto nel gabinetto delle stampe di Parigi. La stampa, che egli ha scoperta, o piuttosto riconosciuta, e della quale dà una copia alla pagina 200 del suo scritto, rappresenta l'assunzione, e l'incoronazione della madonna, soggetto, che il Gori ha detto essere stato quello della *Pace* incisa da Maso, e la di cui esatta immagine trovasi sullo zolfo, che possiede il signor Consiglier di

egli è per lo meno certo, che bisogna fissare questo fatto importante verso la metà del decimoquinto secolo.

Del rimanente qualunque ne sia l'inventore, egli ha diritto, siccome quello della tipografia

stato Seratti di Livorno, come pure sopra un' altra della collezione Durazzo.

Risultano dalla scoperta del signor Zani de' fatti egualmente autentici; il primo, che il vero autore dell' invenzione dell' arte d' imprimere delle stampe è un artefice fiorentino, di maniera che questa invenzione appartiene indubitatamente all' Italia; l' altra che questa invenzione data dal 1452.

Quanto all'origine dell'incisione in legno, che Heinecken fa nascere in Germania, trovansi pure nell'opera del signor Zani pag. 78, nota 84, alcune osservazioni proprie a contrabilanciare questa opinione. Questo scrittore si propone di provare, che l' onore di questa invenzione appartiene piuttosto all' Italia. Si fonda sopra l' uso delle carte da giuoco, che crede essere stato sparso in Italia più presto che nell' Alemagna, sopra un regolamento della repubblica di Venezia relativo all' incisione delle carte da giuoco datato dell'anno 1441, e sopra delle incisioni in legno, che daterebbero dalla fine del decimoterzo secolo, se si presti credenza all'opinione emessa alla pag. 83 del suo trattato dal signor Papillon. Il racconto di questi sembra per vero dir favoloso, ma egli offre delle particolarità, delle quali sarebbe molto interessante di costatare la realtà, lo che a me non è stato possibile di fare.

Il signor Zani termina la sua opera con un annunzio di un grand' interesse per gli amatori di stampe; egli fa sperare la pubblicazione prossima dell' immenso lavoro di cui ha pubblicato il *Prodromo* nel 1790 sotto il titolo di *Enciclopedia metodica delle Belle Arti spettanti al Disegno*. Le particolarità, che egli promette sopra differenti oggetti spettanti al suo piano, e l' eccellente metodo della loro di-

alla riconoscenza di tutte le altre branche dell'industria umana (1); perchè l'arte della stampa servirebbe per operare il rinascimento di tutte le altre arti, se fosse possibile, che queste disparissero ancora una volta dalle abitazioni degli uomini.

È certo similmente, che verso il medesimo tempo, Baccio Baldini altro orefice di Firenze, meno buon disegnatore di Tommaso, ma egualmente abile nell'incisione, avendo avuta conoscenza del suo procedimento, s' indirizzò al pittore Sandro Botticelli, per ottenerne delle composizioni, che egli incise in rame col bulino, e dalle quali tirò egualmente delle stampe (2). Da

stribuzione, debbono ispirare una viva curiosità a tutte le persone, che si occupano di belle arti.

(1) *Tingere dispositis chartas quicumque metallis*
Coepit, et insignes edidit aere notas,
Mercurio genitore satus, genitrice Minerva
Praeditus aetherene semine mentis erat.

PROSPER MARCHAND, Histoire de l'Imprimérie part. II pag. 79.

(2) Qualunque sia il paese, che abbia inventato l'incisione col bulino, o piuttosto, che congiungendo quest'arte con quella d' imprimere delle stampe, vi abbia portato il primo de' perfezionamenti notabili, sembra, che questi progressi siano stati dovuti all'analogia del lavoro dell'orificeria con le operazioni dell'incisore, poichè i maestri illustrati dalle più antiche opere di questo genere Finiguerra, Botticelli, e Pollajuolo in Italia, Martino Schoen, Mecheln, e

questo momento l'incisione in incavo in argento in stagno, o in rame, ed eseguita senza intenzione di mettervi niello divenne un' arte particolare destinata a riprodurre delle invenzioni pittoresche, che non ebbero più bisogno di essere accompagnate da un testo, e le di cui copie potevano essere moltiplicate a piacere.

Il Pollajuolo orefice come il Finiguerra, e il Baldini, si occupò di quest' arte importante, vi aggiunse de' nuovi perfezionamenti, e fu ancor sorpassato dal Mantegna, e da Marco Antonio Raimondi.

È dunque all' invenzione dell' arte d' imprimere delle stampe che l' incisione in incavo, come l' incisione in rilievo, restata in strettissimi limiti presso gli antichi, deve la perfezione, che essa ha ricevuto presso i moderni. Varietà nei generi, estensione inaspettata nell' uso e nei resultamenti, tutto è nuovo, e partecipa del prodigio, in quel che appartiene a questa invenzione. Da tutto questo finalmente ne segue, che la storia dell' invenzione dell' arte di imprimere delle stampe, è realmente presso di noi la storia dell' invenzione della incisione.

Alberto Durer nella Germania, erano tutti orefici. Giovanni Fust, o Faust, che incise i punzoni delle prime lettere di metallo, esercitava la medesima professione.

Ho in conseguenza consacrato uno dei lati della tavola CLXIX a dei monumenti primitivi dell'incisione sul metallo, come l'altro lato a delle antichissime produzioni dell'incisione in legno.

La deposizione dalla croce designata col N°. 10, è incisa sopra una *Pace* di argento, che posseggo nella mia collezione. Questa *Pace* è della stessa forma, e della medesima grandezza di quella di Firenze, della quale ho parlato poco fa. Se non è stata incisa da Maso Finiguerra, potrebbe essere opera di Antonio del Pollajuolo. Ciò che me lo persuade si è, che i tratti, o gli intagli sono di un estrema finezza, e di un disegno assai corretto. Essa è ancora ornata di un niello nerastro, ed io non ho osato togliere questa mistura per rispetto per un monumento così prezioso, per timore di non deteriorarlo. La presenza del niello, come pure la disposizione delle lettere I. N. R. T. voltate da sinistra a diritta, prova che questo lavoro non è stato fatto coll'intenzione di tirarne delle stampe. Ma nello stesso modo, che avanti di niellare quella di Firenze, si impresse una prova dell'incisione, si è potuta fare questa operazione sulla presente, ed ottenere un prodotto intieramente simile. Mi contento di dare un esattissimo disegno di quella, che mi appartiene.

È più che verosimile, che molti altri artefici istruiti del procedimento degli orefici fiorentini che avevano impresse delle prove sopra le loro tavole incise avanti di miellarle, non tardassero ad eseguire delle incisioni in incavo sul metallo

no della stessa mano, o almeno della stessa scuola di quelle, che adornano l'edizione del Dante eseguita in Firenze nel 1481, omaggio, che l'incisione appena nata si affrettò a tributare a questo genio creatore.

Appena questi saggi avevano illustrata l'Italia che Alberto Durer nella Germania, e Luca di Leyda nei Paesi Bassi, portavano già nell'arte d'incidere in rame col bulino notabilissimi perfezionamenti; e quasi nello stesso tempo Marco Antonio Raimondi applicandosi egualmente a quest'arte, fece brillar ancora di un nuovo splendore la patria di Leonardo da Vinci, e di Raffaello.

Nato in Bologna questo artefice cominciò i suoi studj sotto Francesco Francia padre della scuola di questa città, e portossi in seguito a Roma per terminargli. Là egli si attaccò al più eccellente dei Pittori, a Raffaello, e frutto degli studi, che fece sotto quest'abil maestro fu una gran correzione nel disegno, e per quello, che particolarmente concerne l'incisione a bulino, una squisita purità nel tratto, una rara bellezza negl'intagli.

Questo genere d'incisione, al quale applicossi, è per la sua fermezza, per la sua vivacità, e per la severa precisione, che permette al disegno il più proprio a trattare gl'importanti soggetti

della storia, ed a mettere in azioni delle idee morali.

> Élévant jusqu'au ciel son vol ambitieux,
> Il a par de grands traits commercé avec les dieux.

L'incisione all'acqua forte, conosciuta poco tempo dopo, ed inventata per quanto si crede da Francesco Mazzuoli detto il Parmigianino ha minori pretensioni.

> Son trait simple et naïf n'a rien de fastueux.

Percorrendo con una mano leggiera, e rapida una tavola di rame inverniciata, l'artefice non vi traccia che linee delicate, e superficiali, che egli lascia all'acqua forte la cura di approfondare. Questa libertà porge della vivacità all'espressione, della grazia agli ornamenti, della verità ai paesaggi. Combinando le sue operazioni con quelle del bulino, l'incisione all'acqua forte crea dei nuovi mezzi per imitare gli effetti della pittura, e per rappresentare tutto quello, che un quadro di storia può contenere di più vigoroso, e di più espressivo; qualche volta facile, e pronto un semplice tratto gli basta. Ma perchè essa arrivi a questo grado di perfezione, bisogna così come lo han fatto i Carracci, il Guidi, il Domenichino, che adoprandola da se medesimo un abile pittore, le comunichi lo spirito, ed il calore del suo pennello.

Quanto al colorito si è tentato con maggiore, o minor successo di richiamarne le tinte per mezzo di altri generi d'incisione. La prima, e la più antica è quella, che si chiama *Camayeu*, ovvero incisione in chiaro scuro, la quale si eseguisce con due, o tre tavole *a rientro*, vale a dire, che rientrando l'una dopo l'altra nelle differenti parti di uno stesso fondo, vi imprimono ciascuna successivamente un colore particolare. L'Italia ne attribuisce l'invenzione a Ugo da Carpi, e la fa datare dal principio del decimosesto secolo. Ma sembra che questo maestro abbia solamente perfezionato un procedimento impiegato per l'avanti dai Tedeschi per l'abbellimento delle lettere majuscole, nei primi saggi della tipografia.

La specie d'incisione chiamata maniera nera deve porsi nella medesima categoria. Per mezzo della sua esecuzione larga, e midollosa, essa fa giudicare degli effetti del colorito, anzichè riprodurre la fermezza del disegno (1).

(1) Esiste un' opera inglese della più gran rarità sopra questa specie d'incisione; essa è intitolata *Sculptura or the history, and art of chalcography and engraving in copper; With an ample enumeration of the most renowned masters, and their Works; to which is annexed a new manner of Engraving*, or mezzotinto, *communicated by his highness Prince Rupert to the Authour of this Tr'eatise.* Londra 1662 in 8°. fig. Ne posseggo un esemplare, che è

Si sono in questi ultimi tempi provate altre combinazioni per arrivare allo stesso scopo, come per esempio l' incisione a acquarello. Il punteggiato è pure un altra specie d' incisione,

passato dalla biblioteca del signor Mariette nella mia; sopra il primo foglio bianco è scritta la nota seguente di propria

« Trovasi alla pag.
« delle stampe incise d
« Sono esse altrettan
« della più gran rarità
« siderabile è stata inci
« decollazione di san G
« da Caravaggio. »

Il signor Walpole nella terza edizione de' suoi *Anecdotes of Painting in England*, eseguita in Londra nel 1782 in 8°.

che si può impiegar facilmente, e della quale è facile l' abusare.

Tutte queste maniere particolari proprie a soddisfare le persone più sensibili al merito della varietà, che all' eccellenza del vero bello possono far temere de' pericolosi sbagli pel gusto.

Bisogna nulladimeno eccettuare l' incisione a uso di matita, inventata per imitare i disegni. Quando essa riunisce ad una verità che fa illusione sopra questo punto dei tratti fedeli, e puri essa è di una grande utilità per le scuole (1).

e contenente un catalogo istorico degl' incisori, pone fra questi alla pag. 95 del tomo V Giovanni Evelyn, meno per aver egli stesso incise cinque piccole stampe datate di Parigi 1649, e destinate ad ornare la relazione di un viaggio, che l' autore aveva fatto da Roma a Napoli, che per aver sempre amata, incoraggita, e protetta quest' arte.

Per riparare dice egli la libertà, che si è presa di criticarlo una volta o due, il signor Walpole fa l' elogio delle di lui virtù, delle sue cognizioni, e delle sue opere in generale; e ci rammenta in questa occasione, che vi ha una nuova edizione del libro, che ha dato luogo a questa nota. Egli rimanda per le particolarità della sua vita ai differenti dizionarj, e specialmente al *New Biographical Dictionary*. La prima edizione dell' Enciclopedia francese da una notizia di quell' Inglese illustre alla parola *Surrey*.

(1) Questa invenzione, e quella della maniera nera appartenendo ad un' epoca posteriore ai limiti che mi sono prescritti, debbo limitarmi a farne una semplice menzione, tanto più che se ne trova la storia in opere buonissime dovute ai Tedeschi, agl' Inglesi, ed ai Francesi. Lo stesso dee dirsi di ciò che concerne il perfezionamento dell' incisione in legno, e dell' incisione a bulino.

Tav. CLXXI.

La Pittura, e l'incisione riunite per l'ornamento dei libri stampati.

Sec. XV.

Mentre che alla fine del decimoquinto secolo, ed al principio del decimo sesto, alcuni abili artefici mettendo a profitto l'arte recentemente inventata d'imprimere le stampe, facevano

prendere all'incisione un volo novello, e l'impiegavano, come noi l'abbiam detto, ora a riprodurre delle figure, e delle composizioni istoriche, frutto del loro proprio genio, ora a

loro dimostrazioni, se fossero state indicate da figure, come lo sono presentemente nei nostri libri, sarebbero state salvate dalla dimenticanza, e non sarebbe stato necessario ai moderni forse tanto tempo per ritrovarle, quanto gli antichi ne avevano speso per inventarle.

È all' incisione, per vero dire, che la Geografia deve la sua esistenza. Uno dei suoi primi benefizj è stato di tracciare sopra le carte le linee di demarcazione dei paesi, ed i nomi dei luoghi, che indicavano nei loro scritti i geografi dell' antichità.

Lo stesso dee dirsi delle arti meccaniche, delle quali l'incisione ci mostra presentemente e gl' istromenti, ed i procedimenti con delle particolarità, e con una precisione egualmente utili per diriger la pratica, e per diffondere, e conservare la teoria.

La storia non ritrae forse essa pure dalle stampe un solido appoggio, poichè esse mettono in azione, e rendono per così dire presenti in tutte le età degli avvenimenti fuggitivi, e pongono sotto gli occhi, quelle, che il più esatto racconto non saprebbe fissare, che nella memoria.

Qual numero di godimenti una collezione di stampe può dare agli amici delle arti! Là in tutti i paesi, ed in tutti i tempi essi ritrovano le produzioni di tutti i tempi, e di tutti i popoli. Il passato vi istruisce l'avvenire. L'incisione moltiplica, e sparge per l'istruzione, e per il piacere di tutti gli uomini, che vogliono illuminarsi, dei capi d'opera contenuti in un solo luogo; ed il più geloso possessore è egli stesso lusingato da una tal divisione. Per un effetto di quest' arte ingegnosa un quadro diviene, secondo l'espressione di Plinio, la proprietà del mondo intiero: *Hos communis terrarum*.

rappresentare delle produzioni della Pittura, il desiderio di dare un interesse maggiore al testo dei libri stampati, e più sovente ancora quello di accrescerne il valore nel commercio,

di Bologna. Raffaello perfezionò ancora i talenti di questo incisore, mettendogli in opera, ed egli portò la propria diligenza fino a formare presso di se l' impressore delle sue stampe, affinchè non mancasse nulla alla perfezione dell'arte nuova, che doveva assicurare il di lui trionfo nei secoli i più remoti.

O voi, dunque, pittori, ed incisori, applicati di concerto a produrre, ed a perpetuare la stessa opera non dimenticate, che solo alla perfezion del disegno voi dovrete la vostra fama. Sono comuni i vostri interessi. Andrea del Sarto non trovando nessun disegnatore, che credesse capace di far rivivere i suoi tratti graziosi, ed espressivi, non volle giammai soffrire, che i proprj quadri fossero incisi.

fecero adottar l'uso di unirvi delle immagini incise ad imitazione delle miniature, delle quali i calligrafi ornavano per l'avanti i manoscritti. Alle volte si mescolarono in un medesimo libro

Ma a lato dei vantaggi, che questa bella invenzione presenta, essa può dare anche origine ad alcuni abusi. Le stampe hanno diffuse, e perpetuate delle produzioni deformi, e per questo pericolose per il gusto, ovvero indecenti, e pericolose per i costumi. L'arte della stampa ha meritati gli stessi rimproveri; essa stessa si è qualche volta mostrata la nemica delle scienze, delle lettere, e della morale.

La facilità di stampare delle incisioni ne ha permesso un uso spesse volte inconsiderato.

I progressi, che l'incisione ha fatti fare alle belle arti sembrano essersi più generalmente estesi in superficie, che in profondità. I segreti del genio sviluppati, e comunicati, ingannando gli spiriti volgari sopra la loro vera vocazione, hanno moltiplicato il numero degli artisti mediocri, e principalmente quello dei semidotti conoscitori.

Si sono confuse le regole, ed i limiti proprj a ciascun genere d'incisione, ed ai difetti prodotti dall'ignoranza dell'artefice sopra i principj fondamentali dell'Arte in generale, si sono aggiunti quelli, che doveva condurre questa confusione, portata fino nelle materie proprie dell'Arte, ne'suoi procedimenti, nei suoi istrumenti. Sedotti dai successi di alcuni di quei genj trascendenti avanti a'quali tutte le difficoltà si appianano, degli uomini volgari hanno creduto potersi arrogare le medesime libertà; essi hanno tentato di esprimere con tutte le specie d'incisione tutte le produzioni della natura, e dell'arte, e di produrre sempre degli effetti egualmente veri, e non vi sono riusciti.

INCISIONE IN LEGNO.

Quegli che vede l'arditezza, e la pulizia degl'intagli, la vivacità dei tuoni, la forza del chiaro oscuro, che Al-

le incisioni alle pitture, ora vi s'impiegavano solamente delle incisioni. Nè ciò avvenne sempre con quella sobrietà di cui si era usato, allorchè l'arte della tipografia, e quella d'imprimere

delle stampe uscivano appena dalla cuna, come per esempio nel *monte santo di Dio*, in cui non si erano poste, che tre stampe; e nemmen ciò fecesi in un rapporto sempre diretto con lo spi-

. . . .

INCISIONE A BULINO

L' incisione a bulino, che per un' operazione tutta contraria scava sopra il metallo i tratti, che debbono essere visibili sulla stampa, e risparmia, o lascia in rilievo quelli, che debbono produrre i chiari, soffre ancora meno la mediocrità. Essa per mezzo di esatti contorni, d' intagli variati e regolari, delicati, e forti, come l' abbiam già detto, riunisce i mezzi più efficaci per riprodurre l' ordinazione di un vasto quadro, rendere lo spirito della composizione, afferrar l' espressione delle figure. Infatti è in questi principali punti, che essa giunse alla perfezione quasi dal momento della sua nascita, nelle mani di Marcantonio, e d' Agostino Veneziano, di Marco da Ravenna, e di Bonasone suoi allievi. Si può senza dubbio rimproverare a questa prima età qualche monotonia, e qualche durezza negli intagli. Questi difetti, che nel meccanismo delle arti sembrano essere come certe imperfezioni nella morale, gli estremi di differenti stimabili qualità, furono ben presto corretti dai maestri dell' età susseguente. I Cornelii Cort, i Sadeler, gli Agostino Caracci, e subito dopo nel decimo settimo secolo, i Pietro Santi Bartoli, gli Andran, gli Aquila, i Dorigny, e finalmente gl' incisori eminentemente coloristi, che Rubens diresse, Wostermann, Paolo Pontius, Bolswert, seguendo lo stesso andamento dei pittori, ricercando come essi le opposizioni dei chiari, e delle ombre, aggiunsero alla fierezza del bulino, che distingueva i loro predecessori, ed al bell' ordine dei tratteggi, che questi impiegavano nelle loro traduzioni (perchè l' incidere è un tradurre), le qualità fondamentali del colorito, ed essi seppero coll' ajuto della giudiziosa mescolanza dei loro lavori riprodurre in

tutti i generi, simile a quella che noi abbiamo avuto occasione di biasimar precedentemente in un gran numero di manoscritti.

La tavola CLXXI presenta un esempio di questo nuovo uso. Esso è tolto da due libri

mere la vivacità pittorica di un quadro, vale a dire a rappresentare tutt' insieme gli effetti dei colori locali, la ricchezza delle mezze tinte, la finezza dei riflessi, la magia del chiaroscuro, che allorquando gl' incisori hanno riconosciuto, che bisognava per ottenere un sì gran successo, associare ai lavori midollosi e trasparenti del bulino, la punta ardita e ferma dell' acqua forte. È questa maraviglia nuova, che ci hanno fatto vedere Stefano della Bella, Cornelio Wischer, e Gherardo Audran.

Quest' arte di cominciare una tavola all' acqua forte, e di terminarla a bulino esige una perfetta intelligenza dei due procedimenti; senza questa riunione di talenti, l' opera non ha più che i difetti dell' una e dell' altra maniera.

L' acqua forte pure presenta anche maggiori pericoli alla mediocrità, che il bulino. Siccome questo genere d' incisione consiste nel delineare un disegno sopra la vernice, di cui è ricoperta una tavola di rame, sembra che basti di calcare un disegno per poi tracciarne i contorni sulla tavola; ma questa apparente facilità inganna spesso una falsa scienza. Se la punta non è corretta, se essa manca di sentimento, e di calore non restano più all' opera, che i suoi difetti. Sono i Benedette, i Rembrandt, i Wischer, i le Clerc, la di cui mano spiritosa e animata, ha portato quest' arte al più alto punto di perfezione, a cui sembra potersi elevare. Questi maestri hanno saputo unire insieme abilmente il bulino, l' acqua forte, e la punta secca. Ora leggieri, e vaporosi, ora vigorosi, e bruschi, o abbandonandosi ad una specie di negligenza, che il gusto non cessa però d' illuminare, potrebbe dirsi, che essi delineano de' disegni, che essi toccano degli schizzi, che dipingono dei quadri. Ben si comprende che per ottenere una tal gloria, bisognava, che questi in-

zione dei manoscritti dei quali i libri stampati prendevano allora il luogo. Vi si ritroverà il genere di lavoro, che noi abbiamo di già osservato nel breviario del re di Ungheria, del quale

MANIERA NERA, O MEZZO-TINTO.

Lo stesso può dirsi della *maniera nera*, dagl' Italiani chiamata *mezzo-tinto*, genere di pittura meno antico del precedente, e che può trarne la propria origine.

La maniera nera è stata, come noi lo abbiamo già detto, inventata in Germania dal luogotenente colonnello Siegen, verso la metà del decimosettimo secolo, e portata in Inghilterra dal principe palatino Roberto. Essa e ancora coltivata in questo paese con maggiore successo, che in qualunque altro. Il suo meccanismo, che consiste nello staccare in chiaro di sopra il fondo granoso più o meno nero, che cuopre la tavola, le masse di luce, ed i riflessi, esige egualmente che quello dell' incisione in chiaroscuro, una gran cognizione della Pittura, ed una scelta di originali perfettamente appropriati all' effetto, che trattasi di riprodurre. I quadri, e principalmente i ritratti, nei quali regnano come in quelli di Rembrandt delle ombre forti, un tutto rabbrunito, sono quelli, che meglio le convengono. Essa riesce male nell' imitare dei dotti contorni, un tocco fermo; e se la mano, che la pratica, non sa midollosamente accordare i lumi, e le ombre, essa non produce più, che delle macchie informi che non hanno più verun carattere nè della pittura, nè della incisione.

INCISIONE A COLORI.

La fine dello stesso secolo vide nascere nelle mani di Cristoforo le Blond pittore di Francfort sul Meno, una incisione a differenti colori, che prende in prestito i suoi procedimenti dai due precedenti generi, e dimostra la preten-



altri ornamenti, le cifre, e le medesime proporzioni dei margini, sono perfettamente simili agli originali. Uno porta la data del 1497, e l'altro quella del 1505.

sacrificate alla pretensione audace di oltrepassare i limiti, che la natura delle cose ha imposti a quest' arte? Gl' istromenti dei quali essa si serve, il metallo sul quale essa opera, le oppongono delle difficoltà insormontabili, se essa vuole entrare in lizza colla tavolozza, e col pennello.

Sforzatevi adunque ingegnosi artefici di diffondere nelle vostre opere le vive tinte, le opposizioni, il calore, che voi potete produrre con i mezzi proprj della vostra arte: ma non vi sforzate punto di andare al di là; non vi dimenticate, che una stampa è la traduzione di un quadro; ma che essa non può divenir mai un vero quadro. Voi dovete salvare il capo d' opera del pittore dalla distruzione totale, a cui lo condanna la sua fragilità, fargli oltrepassare il recinto, nel quale il proprietario lo tien racchiuso, rendendone il godimento comune al mondo intiero; un sì bel titolo basta per la vostra gloria.

INCISIONE A PUNTEGGIATO.

L' incisione a punteggiato non esce punto dal carattere proprio dell' Arte; essa traccia i contorni per mezzo di punti. Questi punti debbono essere più o meno ravvicinati gli uni agli altri, più o meno larghi, e profondi. Un intelligente incisore gli associa a proposito con de' lavori a bulino, a acqua forte, a punta secca, ed evita in tal modo i difetti, nei quali il punteggiato solo lo strascinerebbe inevitabilmente.

INCISIONE A USO DI MATITA.

L'incisione a maniera di matita perfezionata circa la metà dell' ultimo secolo, e principalmente in Francia per mezzo della tiratura delle stampe, merita maggiore riconoscenza.

Alcune delle pitture poste nel mezzo delle pagine del testo, nei margini, e vicino alle lettere majuscole, sono state eseguite col pennello dentro alcuni contorni incisi.

Le incisioni del libro datato dell' 1505 non son miniate.

Del rimanente sebbene si conoscano dei libri dello stesso genere, più antichi di questo, io non ne ho trovato nessuni, che mi siano sembrati più proprj a far sentire il passaggio dai manoscritti ornati di miniature ai libri stampati, e che siano arricchiti con la medesima prodigalità, e con la stessa profusione d' immagini incise, o dipinte.

Essi ci mostrano con quale soprabbondanza di ricchezza, e con qual difetto di convenienza, e di gusto si congiungevano le produzioni della tipografia, e quelle dell'incisione in rame alla fine del decimoquinto secolo, ed al principio del decimosesto. Da questo abuso nacque nulladimeno un bene reale quello di esercitare un gran numero d'incisori, alcuni dei quali divennero abilissimi.

I buoni stampatori moltiplicaronsi similmente, e comparvero ben presto da tutte le parti eccellenti edizioni di buoni autori, senza che si credessero come per il passato obbligati, a sopraccaricarle d'incisioni superflue, o fuori di luogo.

Così per una parte formaronsi biblioteche utili all'avanzamento delle scienze, e delle lettere, e dall'altra collezione di stampe, che nella mancanza dei quadri, fecero godere gli amatori delle bellezze, che costituiscono il merito prin-

umano. Ma possa questo lusso più utile agl'interessi del commercio, che alla solidità dell'istruzione non nuocere nell'avvenire ai progredimenti dell'incisione! Questi magnifici volumi potrebbero ben non essere un giorno che degl'imbarazzanti manoscritti proprj all'ornamento delle biblioteche, e pericolosissimi per il gusto (1).

Tav. CLXXII. Invenzione, e Pratica della Pittura a olio, di Giovanni di Bruges e Antonello da Messina. Sec. XV.

Quando l'uomo è pervenuto al pieno godimento di un'invenzione utile, o piacevole, prova un vivo desiderio di discuoprirne l'origine, e di conoscere l'autore, il tempo, il paese, ai quali egli ne è debitore.

Ma ordinariamente quando egli forma un tal voto, sono già passati molti secoli, il tempo cuopre colle sue nubi la misteriosa origine, ed è non ostante allora, che la difficoltà stessa irrita la curiosità, e fa nascere le pretensioni dei particolari, e delle intiere nazioni.

(1) Mi si perdoni questa inquietudine, che mi tormenta ora nei miei ultimi giorni sopra degli oggetti; che hanno fatta la più dolce occupazione della mia vita. Essa farà senza dubbio poca impressione sopra le persone, che incantate di poter sodisfar tutti insieme molti dei loro gusti, non immaginarono che l'eccesso dei loro godimenti possa disseccarne la sorgente. Quanto a me sembrami di leggere nel passato l'avvenire, e veggo una causa di decadenza in questa prodigalità di ornamenti, ne' quali la ricchezza occupa spesso il luogo della bellezza.

Forse l' invenzione della pittura a olio presenta a questo proposito anche maggiori cagioni di dubbio di quella dell' arte d' imprimere delle stampe.

Le maraviglie, che l' antichità racconta degli

zionare i loro istromenti, e cercavano di secondare coll' eccellenza dei procedimenti le ispirazioni del genio.

Di già Giotto sulle traccie di Niccola da Pisa aveva acquistato nel disegno un merito, che si può dir prodigioso. La mano del disegnatore cominciava a mostrare qualche scienza nella correzione del tratto, il gusto qualche delicatezza nella scelta delle forme; non mancava più ai pittori, che un mezzo di dare alla pittura maggior vivacità, più midolloso, e di produrre coll' unione delle tinte effetti tali, a cui ricusavasi la mescolanza de' colori a tempera.

Da una altra parte i quadri seccavano difficilmente, era impossibile di lavargli, e non si potevan nemmeno muovere, o trasportare senza de' gravi pericoli. Ora gli olj seccanti tanto di lino quanto di noce, dolci sotto il pennello quanto alla mescolanza dei colori, ed assai brillanti per poter far senza vernice, adempiono a tutte queste condizioni.

Nel mentre che un gran numero di pittori d'Italia, e degli altri paesi dell' Europa moltiplicavano a questo proposito le loro ricerche, e le loro esperienze, Giovanni Van Eych detto Giovanni da Bruges nato nel 1370 più abile, o più fortunato, trovò l'arte di adoperare queste materie.

Il più antico dei nostri storici della Pittura, Italiano, e pittore egli stesso, il Vasari, vicino ai tempi di Van Eych, e certamente il più istruito dei nostri scrittori sopra queste materie, attribuisce l'onore di tale invenzione a questo maestro, e gli storici fiamminghi han confermata questa tradizione con dei documenti, che non sembran lasciare alcun soggetto di dubbio.

Noi sappiamo egualmente da questo scrittore, come il segreto della Pittura a olio passò dalla Fiandra in Italia. Egli racconta nella vita di Antonello da Messina, che questo pittore dopo avere studiato a Roma, e lavorato nella sua patria, avendo veduto a Napoli un quadro dipinto a olio da Giovanni da Bruges, animato da un vivo desiderio d'istruirsi, si portò in Fiandra presso questo maestro, e col mezzo di molti disegni italiani dei quali gli fece presente, ottenne la comunicazione del suo procedimento: che ritornato in Italia, ed essendosi stabilito a Venezia, lo messe in pratica, e lo insegnò a Domenico da Venezia, il quale ne dette notizia ai fiorentini circa l'anno 1430, o 1440; e finalmente, che la scuola di Firenze, contenta di godere di un acquisto così prezioso, non ha mai pensato, egualmente che quella di Venezia, ad attribuirsene la scoperta,

Unicamente occupato del fatto principale, il Vasari ha trascurato di trasmetterci le date delle

circostanze particolari, che concorrono a stabilirlo. Ma il Baldinucci ha riparata questa omissione nelle sue *notizie sopra la vita di Cennino di Drea Cennini*, parlando di un manoscritto di quest' artefice conservato nella biblioteca *Mediceo-Laurenziana*, nel quale Cennino, che era nato nei contorni di Firenze dice, che vuole insegnare fra gli altri ai suoi compatriotti, *come segreto saputo da pochi*, il procedimento della pittura a olio molto praticato dai Fiamminghi, che egli chiama Tedeschi.

Cennini data il suo manoscritto a 31 luglio 1437, ciò che fa congetturare al Baldinucci, e sembra doverci egualmente persuadere, che questa importante invenzione appartiene all' anno 1410. Si vede in fatti, che verso l'anno 1437 essa non era ancor conosciuta, che da pochissimi artefici, ma che essa non era un segreto per tutti. La sua origine rimonta per conseguenza ai principj del decimoquinto secolo, ed all' epoca in cui Giovanni da Bruges, pervenuto ai 40 o 45 anni, nell' età della forza, e delle meditazioni, poteva meglio moltiplicare le sue esperienze, e mettere a profitto le scoperte, che altri curiosi osservatori avevano fatte di già nella chimica.

Noi non saremo punto stupiti nel vedere i Medici, i duchi di Urbino, ed Alfonso V re di Napoli soprannominato il *Magnanimo*, principi conosciuti

per il loro amore per le arti, e per le lettere, affrettarsi ad acquistare le prime produzioni di una così interessante invenzione.

Essi furono i primi, ai quali furono presentati. Alcuni negozianti di Firenze, città, i di cui cittadini hanno in tutte l'epoche congiunto la cultura dello spirito alle speculazioni del commercio, portarono a Alfonso, pacifico possessore di Napoli dopo l'anno 1442, un quadro di Giovanni da Bruges, che si cerca oggidì vanamente in quella città (1).

(1) Il Vasari rammentando la compra del quadro di Giovanni da Bruges fatta dal re Alfonso I non ci ha istruiti nè del soggetto di questo quadro, nè del luogo in cui fu posto. Ma secondo la tradizione degli storici napoletani, il soggetto era l'adorazione dei magi, e si crede, che il quadro trovisi ancora sopra l'altar maggiore della cappella del castello nuovo.

Premuroso di conoscere un' opera tanto importante nella storia del rinascimento dell' Arte, sono andato a cercarla in questa cappella, ed ho in fatti trovato sull' altare un vecchio quadro rappresentante l'adorazione de' Magi. Ma a prima vista è stato per me evidente, che questo quadro non è sicuramente quello di Giovanni da Bruges; nè la composizione, nè le forme in generale, nè i panneggiamenti annunziano una produzione dei primi anni del decimoquinto secolo, e della scuola fiamminga.

Il colorito ne è midolloso, fresco, brillante, armonioso. Il tutto è largamente dipinto, e con una facilità poco conosciuta al principio del decimoquinto sacolo. Mi è sembrato sul legno, e gli artefici, che lo hanno esaminato meco, sono stati imbarazzati per assegnare la scuola, e il maestro al quale esso può appartenere, ma tutti hanno giudicato, che egli deve essere del decimosesto secolo, tempo nel quale

Questo acquisto fu altrettanto utile per la scuola napoletana, quanto avvenimenti simili lo erano stati per quelle di Venezia, e di Firenze.

Nel resto del decimoquinto secolo, e nel decimosesto gli artefici divenuti sempre più fami-

il procedimento della pittura a olio, e la cognizione dei suoi effetti erano familiari a tutti i pittori.

Un' altra circostanza si oppone a ciò che questo quadro possa esser confuso con quello di Giovanni da Bruges; ed è che vi si riconoscono nelle immagini di due re *magi*, i ritratti assai somiglianti di Alfonso, e di suo figlio. Se Alfonso l' avesse egli stesso domandato all' autore, avrebbe potuto mandargli dei ritratti, che avrebbero servito di modelli; ma questo quadro essendogli stato venduto da alcuni mercanti fiorentini, che l' avevano acquistato per il loro traffico, questa supposizione diventa impossibile.

Il De Dominici nelle sue *vite de' Pittori napoletani* tom. III. pag 63 previene questa obiezione, dicendo, che il quadro di Giovanni da Bruges essendo arrivato a Napoli in cattivo stato, fu ristaurato da alcuni pittori napoletani, e che fu in occasione di questo lavoro, che il re Alfonso volle, che si sostituissero il di lui ritratto, e quello del suo figlio alle teste di due dei re *magi*; egli aggiunge, che questo restauro fu eseguito a olio, come il restante del quadro; ciò che non dee far maraviglia, dice egli da patriotta zelante, poichè da più di un secolo l' uso della pittura a olio era conosciuto nella scuola napoletana.

Dovendo una simile asserzione ispirarmi poca confidenza, ho fatte delle nuove ricerche per discuoprire il vero quadro fiammingo, al quale l' attuale è stato evidentemente sostituito.

Dapprincipio mi è sembrato, che il Cellano mi mettesse sulla buona strada, assicurando nelle sue *Notizie del bello, dell'antico, e del curioso di Napoli* ediz. 1758, *giornata* V pag. 42 dietro la testimonianza di alcuni storici, che il re Federigo fece trasportare il quadro di Giovanni da Bruges

Il più notabile de' documenti dei quali sia stato fatto uso a questo proposito, è tratto da uno scritto composto da un monaco, nominato Ruggiero Teofilo, che si crede tedesco, e che verosimilmente viveva dall' undecimo al duodecimo secolo. La sua opera contiene insieme con molti altri insegnamenti sopra diverse arti meccaniche, un libro intitolato *De temperamentis colorum* (1).

teca composto da un monaco nominato Teofilo, del quale faremo altrove una più particolarizzata menzione. A lui è stato risposto in una dissertazione stampata a Gottinga nel 1792.

Il signor Raspe ha pubblicato in Londra nel 1790 in 4 uno scritto intitolato *A critical Essay on oil Painting* ect., nel quale egli pure si serve del manoscritto di Teofilo, ed aggiunge, dietro le ricerche riportate nell' opera del signor Walpole di già citata *Anecdotes of Painting in England*, che l'uso della pittura a olio era stabilito in Inghilterra avanti di esser conosciuto in Fiandra.

Una delle prove del signor Walpole consiste nelle ordinanze del re d'Inghilterra Enrico III, per pagar l'olio, le vernici, ed i colori impiegati per l'ornamento della camera della regina a Westminster nel 1239. Questo articolo trovasi alla pag. 6 del primo volume della sua opera.

Il signor Raspe cita pure dietro lo stesso autore, medesimo volume p. 23, un ritratto di Riccardo II dipinto nel principio del decimoquinto secolo, ed alcuni altri quadri egualmente a olio anteriori a quelli di Giovanni da Bruges, e che accorderebbero all' Inghilterra la scoperta di questa invenzione.

(1) L'opera di Teofilo è descritta fra quelle della Biblioteca *Nani* sotto questo titolo.

Theophili monachi qui et Rugerus libri tres: I. *De temperamentis colorum*; II. *De arte vitraria*; III. *De arte*

L'autore dice, che bisogna macinare i colori con dell'olio di lino per dipingere le figure, i

cheravano le muraglie delle chiese, e dei chiostri, come ce lo hanno mostrato le tavole XCVII, e XCVIII; ora non è a questo genere di pittura, ed agli artefici, che lo praticavano che poteva esser utile il precetto di cui si tratta.

Egli era vantaggioso piuttosto per i pittori greci, i quali nei bassi secoli, e nel medio evo dipingevano generalmente a tempera tanto le loro tavole in legno quanto le miniature dei manoscritti.

L'autore ci fa sapere, ed il suo soprannome di *Teofilo* sembra provarlo, che egli si era applicato con molta cura allo studio delle scienze, e delle lettere greche; il suo trattato prova d'altronde, che egli si occupava delle arti familiari alla Grecia; di maniera che potrebbe essere, che ai Greci, e solo ad essi egli avesse indicato l'uso dell'olio di lino, che in fatto non merita la preferenza, quando si tratta di dipingere sulle mura.

Se l'insegnamento di questo procedimento non si fosse limitato ad alcune maniere preparatorie, o ad alcune vernici destinate all'uso dei Greci, e di cui l'uso è oggi giorno difficile a riconoscersi nelle loro opere, come l'odore dell'olio non avrebb'egli fatto discoprire il segreto?

Siamo forzati ad elevar pure dei dubbj in proposito delle pitture eseguite in Inghilterra per

duto presso i moderni un servigio eguale senza dubbio a quello, che essa ricevette presso gli antichi nell'invenzione della vernice di Apelle. (1)

Il merito di Antonello da Messina non ha provate le medesime contestazioni. Ninno nega che questo maestro sia stato il primo a portare in Italia il segreto imparato da Giovanni da Bruges.

Ma del resto egli è tempo di rinunziare a delle vane dispute sopra simili quistioni. Questi due artefici hanno l'uno e l'altro diritto alla nostra riconoscenza; ed è in questo spirito, che ho riunite due delle principali opere loro sulla tavola CLXXII. Io la consacro alla memoria dell'artista fiammingo, e del maestro italiano.

I quadri riconosciuti come appartenenti incontestabilmente a Giovanni Van Eyck, e che io ho veduti a Bruges, e a Gand, sono tutti presso a poco del medesimo stile.

La composizione è caricata di una moltitudine di figure; se ne contano più di trecento in quello di Gand, che rappresenta l'adorazione dell'agnello fatta dai vecchioni dell'apocalisse. Presso ai santi, ed ai patriarchi, sono i ritratti del duca Filippo il Buono, e dei due fratelli Uberto, e Giovanni Van Eyck. Queste figure sono sparse sopra il corpo medesimo del quadro, e sopra gli scuretti, che lo ricoprono. Il disegno ne è assai corretto. Le attitudini, quantunque un poco intirizzite, hanno della verità, della naturalezza, dell'espressione, ed anche

qualche nobiltà. Le pieghe dei panneggiamenti sono acute, e secche, come nelle altre produzioni della Fiandra, e della Germania nella stessa epoca.

Ciò che distingue queste opere dall' altre pit-

dei panneggiamenti.

Il N°. 2. è il ritratto di Giovanni Van Eyck, il più interessante dei due fratelli, e quello che è conosciuto sotto il nome di Giovanni da Bruges. Si è egli medesimo dipinto in questo quadro accanto al suo fratello Uberto.

Il N°. 3 è il solo quadro di Antonello da Messina, che esiste ancora a Venezia in un luogo pubblico. Esso è nel palazzo ducale nella camera del Consiglio dei Dieci.

Gesù Cristo morto è circondato da angioli, le figure de' quali non mancano di grazia; vedesi nella testa di questa figura principale il sentimento del dolore, vi bisognerebbe solo un poco più di nobiltà. La maniera nella quale distinguonsi dei tocchi nutriti, ed un principio d'impasto, annunzia una delle prime produzioni della Pittura, e mostra tutto insieme una delle sorgenti, a cui la scuola di Venezia ha attinto il ricco colorito, ed il bel maneggio del pennello, che la distinguono. Questo quadro è assai ben conservato.

PARTE TERZA

RINNOVAMENTO

DELLA PITTURA

Tav. CLXXIII.
Pitture a fresco della Cappella Sistina nel Vaticano.
Fine del XV. Sec.

sinistra Cosimo Rosselli ha dipinto in un campo immenso, ed in uno stile presso a poco simile a quello delle porte del battistero di Firenze di Lorenzo Ghiberti, tutti fatti relativi alle tavole della legge. Nella parte superiore, Mosè le riceve dalla mano di Dio. Al piede della montagna è stabilito il campo degli Israeliti; nel mezzo del campo la loro impazienza ha fabbricato il vitello d'oro.

Nella parte inferiore Mosè spezza le tavole della legge. La sua indignazione, e la vergogna degl'Israeliti, sono egualmente bene espresse. Vi ha poco gusto nella quantità d'oro, di cui il pittore ha sopraccaricato fino le foglie degli alberi, per soddisfare si dice, il desiderio del papa; ma il disegno è di buono stile tanto nelle figure, quanto nei panneggiamenti.

Vicino a questo quadro Alessandro Rosselli ha dipinta la punizione di Core, Dathan, e Abiron. Il locale non ha verun rapporto con lo spirito della scena; esso è coperto a diritta, ed a sinistra di edifizj ornati di colonne: e verso la metà è un arco trionfale modellato su quello di Settimio Severo, o di Costantino. Nulladimeno si riconosce nel movimento delle figure il tumulto, che dovea produrre un simile avvenimento.

Dallo stesso lato della cappella Luca Signorelli ha dipinto il viaggio di Mosè in Egitto. Egli

ha diviso il suo quadro in due parti sul davanti per rappresentare le due principali circostanze del suo viaggio. Nell' una Mosè sembra spaventato dall' apparizione, che l' arresta per trasmettergli la legge di Dio sopra la circoncisione, nell' altra Sefora sua moglie, obbedendo a que-

al più bel genio, che abbia brillato fra gli artisti moderni.

In generale le pitture a fresco, delle quali si tratta qui, sono le più notabili di quel tempo per la scelta dei soggetti, e per l'estensione delle composizioni. Il colorito nel totale ne è molto stimabile, soprattutto in quelle del Signorelli, e del Perugino; ed esse conservano anche oggidì sufficiente accordo, e freschezza per cattivar piacevolmente la vista.

La riunione sopra una medesima tavola di queste pitture eseguite in un medesimo luogo, nella stessa epoca, dai migliori maestri del tempo di Sisto IV ci mostra in una maniera precisa lo stato dell'Arte nel momento, che precede quasi immediatamente i grandi maestri, che dovevano assicurarne il destino.

Tav. CLXXIV, CLXXV, CLXXVI.

Pitture a fresco di Leonardo da Vinci.

XV, e XVI Sec.

Il predecessore immediato di questi uomini celebri, quegli che rischiarò i loro primi passi, fu Leonardo da Vinci nato nel 1452 (1). Figlio

(1) Fra un gran numero di opere nelle quali si tratta di Leonardo da Vinci, le più utili a consultarsi mi sembrano essere *le vite dei Pittori* del Vasari, e la lettera di Mariette al signor de Caylus inserita nel tomo II delle *Lettere Pittoriche*. Mariette in questa lettera apprezza l'uomo, e le sue opere con una esattezza, ed una precisione, che hanno fatta la base di tutto quello, che è stato detto di meglio dopo di lui a questo proposito.

Quanto alle pitture di Leonardo da Vinci, indipendentemente dalle buone incisioni fatte dietro i principali suoi

naturale di Pietro abitante in Vinci nel territorio di Pistoja, nacque senza fortuna; ma la natura sembrò volerlo rindennizzare delle ingiustizie del suo destino, e gli dette con la bellezza, la forza, e la destrezza del corpo, tutti i

re disposizioni tanto felici all'avanzamento delle Arti, e possiam dirlo, a gloria dell'umanità.

Genio meditativo, e profondo Leonardo da Vinci inventò un gran numero di macchine, utili nella pace, proprie alla guerra, che agivano sulla terra, in aria, o nel seno delle acque. Seppe arrestare, e dirigere il corso dei fiumi. Niuna branca delle scienze fisiche, e mattematiche fu a lui straniera, e molto meno ignorò egli alcuna delle belle arti. Principalmente applicato alla Pittura egli coltivò con successo la Scultura, e l'Architettura. Ne imparò gli elementi dal Verrocchio, il quale le esercitava con distinzione, e dopo un piccolo numero di lezioni, sorpassò già il suo maestro.

Lungi, che questa moltiplicità di studj fosse nociva ai suoi progressi, e che le sue cognizioni stese in superficie mancassero di profondità, tale era la precisione del suo spirito, che i lumi, che egli acquistava in una scienza gettavano dello splendore su tutte le altre. Portato verso la pittura da un gusto predominante, diresse i suoi principali sforzi verso quest'arte favorita, e la geometria stessa servì a far di lui un abil pittore.

Leon Batista Alberti, il quale per la natura del suo spirito, e per la direzione dei suoi studj può in diversi punti esser rassomigliato a Leonardo, si applicò più particolarmente all'Archi-

tettura, ed il trattato che egli ha composto so-

del corpo umano; mostravongli a nudo quelle molle maravigliose, che obbediscono al nostro pensiero, prestansi ai nostri bisogni, ai nostri piaceri, alle nostre passioni. Ben conosciute le parti sottoposte gli spiegarono ciò che il disopra o la superficie esteriore offrono alla vista nell'azione delle membra, e particolarmente nei tratti e nei movimenti del volto. Fu questo l'oggetto costante della sua attenzione. Il suo libretto di studj non lo abbandonava mai. Egli vi tracciava in linee delicate, esatte e piene di spirito, le espressioni dei sentimenti, che cercava, e sorprendeva a ciascun momento sopra le fisonomie degli uomini di tutti gli stati.

Questi tratti involati alla natura, e che potrebbero sembrare esagerati, se ora si rimontasse alla loro origine, produssero le figure espressive, che si chiamano *le caricature di Leonardo*, immagini qualche volta bizzarre, ma che si avrebbe torto di riguardare, come scherzi di una sregolata fantasia.

Sapeva che non presentando l'Arte la natura nella sua realità deve qualche volta, e sopra un primo saggio aggiunger qualche cosa alla vivacità dei suoi movimenti, ed alle ondulazioni de' suoi contorni per fare in seguito disparire questo eccedente, e ritornare alla semplice verità, senza perder nulla del calore necessario allorchè si tratta di terminare la composizione. In fatti

incise sopra la tavola CLXXIV. I contorni sono stati presi senza difficoltà con sufficiente esattezza perchè essi non abbiano perduto nulla della correzione dell' originale, e di ciò, che ne costituisce il carattere loro proprio . . . .

Questo gran pittore impiegava ne' suoi quadri in legno una maniera differente, l' effetto della quale è veramente degno di ammirazione. Il suo metodo altro non era, che un' intelligente imitazione, ed accurata del vero; sembrava aver presi in prestito i procedimenti della natura medesima per formare le carnagioni le più piacevoli. Non sono nè tocchi, nè tinte isolate, ma gradazioni, e passaggi disposti da un pennello, di cui non si riconoscon punto le traccie. Le leggi della prospettiva, e la vera teoria della luce, e delle ombre, che Leonardo così ben possedeva, non hanno cessato di guidarlo. Da ciò deriva, che quando si guardano i suoi quadri da lontano, essi hanno tutte le apparenze del rilievo, e che se ce ne avviciniamo, si riconosce un accordo perfetto nei tuoni.

Questo merito è principalmente notabile nei ritratti. Il soffio della vita sembra animargli, e gli abbellisce una grazia incantatrice. Tale è quello, che si conserva nella collezione del principe Poniatowski, e che si crede rappresentare una delle due belle milanesi, che amò il duca Lodovico. Tali sono ancora due figure di

un quadro del palazzo Barberini, conosciute sotto il nome della Modestia, e della Vanità. La tavola CLXXV ne riporta una memoria sotto il N°. 5.

È finalmente coll' effetto di questi differenti mezzi riuniti, l'invenzione, il disegno; l'espres-

merito.

Fra i principi, che seppero apprezzare i talenti di Leonardo, Lodovico il moro duca di Milano, fu quegli, che meglio lo messe a profitto. Egli lo ritenne presso di se dall' anno 1485, fino all' epoca delle sue disgrazie.

Il duca Valentino, Cesare Borgia, l' adoperò come architetto, e come ingegnere circa l' anno 1502.

Dopo la battaglia di Agnadel, che Luigi XII guadagnò nel 1509 questo principe lo incaricò di dirigere le feste trionfali, che celebrò in occasione di questa vittoria, lo nominò suo pittore, dandogli per questo titolo un appuntamento.

Giuliano de' Medici lo condusse con lui a Roma all' epoca dell' esaltazione di suo fratello Leon X nel 1513.

Egli vi restò poco tempo, e vi fece pochi lavori, a cagione di alcuni disgusti, che gli fece provare il favore delquale godevano di già Raffaello, e Michelangelo suoi rivali, molto meno di lui avanzati in età, ma che non tardarono molto a farsi perdonare di avere osato lottare con questo grand' uomo.

Le bontà di Francesco I lo consolarono. Questo principe se lo attaccò più intimamente ancora, che non lo aveva fatto Luigi XII, e lo condusse seco in Francia, quando vi ritornò nel 1516. Disgraziatamente, essendo egli molto

avanzato in età, e di una salute di già indebolita, Leonardo non pote arricchire questo paese di nessuna produzione del suo pennello, e morì nei contorni di Amboise il 2 Maggio 1519 in età di sessanta sette anni.

Egli provocò a Milano sotto Lodovico, la fondazione dell'accademia, che prese il suo nome; ed è probabile, che i precetti, dei quali sono ripiene le numerose sue opere manoscritte furono destinate all'istruzione degli allievi, che non tardarono ad accorrervi in gran numero (1).

I suoi lavori di architettura idraulica contribuiscono anco al presente a proteggere, ed a fecondare il Milanese.

L' arte della statuaria fece dei grandi progressi per le sue ricerche, e le sue sperienze sulle operazioni della fusione.

Ma fù principalmente la Pittura della quale egli professava tutti i generi, che gli ebbe delle obbligazioni dirette a cagione del trattato che egli pubblicò su questo soggetto. Sembra che questa opera, la sola di lui, che sia stata pubblicata, fosse composta nel 1498.

In questo scritto ripieno di eccellenti principj, l' autore dimostra come coll' ajuto dell' anatomia il disegno deve giungere ad una perfetta correzione; come dalle esatte proporzioni

(1) *Quaeque scribendo docuit, pingendo probavit.*
Da questo doppio modo d' istruzione resultava per i suoi allievi una tal facilità e per far bene, e per imitarlo, che molte delle loro opere, e particolarmente di quelle di Bernardino Luini, o Lovino, e di Cesare da Sesto, sono al giorno d' oggi confuse colle sue.

del corpo nasce la bellezza delle forme, e dalla sua ponderazione la grazia dei movimenti.

Egli insegna la composizione materiale dei colori, e l'arte di produrre effetti aggradevoli nel colorito. Malgrado il disordine, che si osserva con dispiacere ne' suoi manoscritti, e che è derivato forse dal cattivo stato nel quale ei gli ha lasciati, chiunque sappia ben leggervi vi trova tutta l'istruzione desiderabile, e sarebbe anche possibile di provare, che non si è fatto, che stemperare in un'infinità di trattati posteriori al suo, le notizie interessanti, che esso racchiude.

Queste lezioni scritte fondate su delle solide basi, ed unite a quelle, che risultano da una serie di produzioni stimabili non interrotta da quattro secoli in poi danno alla scuola fiorentina un diritto incontestabile, e particolare all'opre dell'insegnamento classico (1).

(1) Se noi non rimontiamo a scritti sulla pittura oggidì appena conosciuti, come quello, che è attribuito a Vincenzio Foppa pittore milanese, e che può essere stato composto circa l'anno 1407, e quello del Cennini, che è del 1437, nel quale si tratta piuttosto del meccanismo della pittura, che del fondo dell'arte, la prima opera, che merita qualche interesse è quella di Leon Batista Alberti.

Non si hanno notizie esatte sulla di lei prima edizione. La più antica, che sia conosciuta è quella di Basilea, 1540 in 8°, in latino.

La sua più antica traduzione in italiano è quella di Lodovico Domenichi stampata in Venezia nel 1547 in 8°. di

Nel decimoterzo, e decimoquarto secoli è Giotto, che dirige gli spiriti; Masaccio nel decimoquinto, e nel decimosesto Leonardo.

L'istruzione passa in seguito nelle mani di Michelangiolo, ed i suoi buoni effetti si pro-

pagine 44. Ne sono state fatte posteriormente molte altre; una delle quali si trova alla testa della prima edizione del Trattato della Pittura, di Leonardo da Vinci.

Questa piccola opera di Leone Alberti è sicuramente molto lontana dal merito di quella, che noi gli dobbiamo sull' Architettura; ma vi si ritrovano la sagacità, e spesso ancora la profondità delle idee di questo illustre scrittore; uno dei primi, che nel rinnovamento delle arti abbia trattato questo soggetto con una specie di filosofia. Tutto non vi è presentato con quella estensione, che si potrebbe desiderare; ma tutto vi si trova indicato, e qualche volta in una sola parola. Vi sono i germi di una moltitudine di osservazioni, di principj, di precetti, la di cui energica semplicità è più piacevole, e principalmente di un' utilità maggiore per i buoni spiriti, delle spiegazioni, delle quali sono stati frequentemente sopraccaricati in tempi posteriori. Leggendo il testo dell' Alberti, si assiste alla nuova formazione degli elementi dell' Arte.

Quando si confronta la dottrina contenuta in quest'opera con i principj stabiliti da Leonardo da Vinci, quasi un mezzo secolo più tardi verso l' anno 1498, non si può dubitare, che questo non abbia avuta intiera conoscenza dello scritto dell' Alberti, e che non ne abbia fatto l' oggetto delle sue meditazioni nel tempo stesso, che egli profittò di tutto quello, che i lavori dei suoi contemporanei, e le sue proprie ricerche gli avevano insegnato di più sulla teoria, e sulla pratica dell' Arte.

Sappiamo, che l' opera di Leonardo da Vinci è stata pubblicata per la prima volta da Raffaello du Fresne in italiano col titolo di *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci nuovamente dato in luce con la vita dello stesso*

lungano ancora dopo la morte di questo maestro, grazie alla direzione, che le imprimono tre altri grandi pittori delle scuole romana, veneziana, e lombarda, restauratori dell'arte moderna in concorrenza con lui.

Quantunque non si possa elevare alcun dubbio sopra lo studio, che gli antichi facevano dell'anatomia relativamente alle arti del disegno, e che la perfezione, che essi hanno posta nelle forme, e nelle proporzioni del corpo umano

Tav. CLXXVII. Disegno di Michelangielo: studio anatomico. Sec. XVI.

faello, di Michelangelo, del Tiziano, del Correggio, che aveva studiati benissimo.

Sentesi similmente in tutto il corso della sua opera, che gli scritti dei due primi istitutori erangli familiari. Quello dell' Alberti era già stampato, ed i manoscritti di quello di Leonardo erano senza dubbio abbastanza diffusi per servire di manuale agli artisti.

Lomazzo ne aveva fatto uso per il perfezionamento delle proprie pitture, allorachè nel 1571 in età di 33 anni, divenne cieco. Così la sua opera è il prodotto di una pratica esercitata, e di una meditazione approfondata.

Indipendentemente da molte poesie che non mancano di qualchè venustà impresse nel 1587 in 4. a Milano sotto il titolo di *Rime*, e nelle quali trovansi delle notizie sulla sua vita, le sole, che abbiano potuto pervenirci, abbiamo di lui una seconda opera pubblicata in Milano nel 1590 in 4. e dedicata a Filippo II re di Spagna. Essa è intitolata *Idea del tempio della Pittura*.

Quest' opera tratta dell'origine, e dei principj dell'Arte. Il piano ne è bizzarro, come le idee ne sono qualche volta stravaganti! L' autore fa inalzare ed amministrare il tempio della Pittura da sette governatori, come il mondo riceve l' influenza di sette pianeti. L' arte è divisa in sette parti. In ciascuna di queste parti è eccellente uno dei sette governatori designato esso stesso sotto i due emblemi di uno dei pianeti, e di un metallo, col quale il suo stile è supposto avere qualche somiglianza. I sette governatori hanno ciascuno la propria statua, e questa è formata dal metallo, che corrisponde al loro carattere.

sia evidentemente il frutto della cognizione, che essi ne aveano acquistata, non si è ancora trovato nessun monumento antico, che rappresenti dei corpi sezionati, e proprj a servir di modelli in questo genere. Se esistono delle figure di

ossa, e degli scheletri intieri, questi non sembrano essere stati modellati per quest'oggetto, e noi non ne possediamo alcuno, nel quale si veggano i muscoli attaccati alle ossa, e spogliati del loro inviluppo.

Luca Signorelli il primo fra i moderni, applicossi a questa scienza; ma è Michelangiolo, che principalmente ha diretta verso questo punto capitale l'attenzione delle scuole, e soprattutto di quella di Firenze. Se l'uso, che egli ne fece, non fu sempre degno di elogj, e se gl'imitatori di questo gran maestro portarono i suoi difetti anche più lungi di lui, lo studio dell'anatomia, non determinò meno i progressi più importanti, che l'arte del disegno abbia fatti dopo quest'epoca.

Michelangiolo aveva di buon'ora riconosciuto, che senza una profonda cognizione della direzione delle ossa, e delle loro forme, non si saprebbe stabilire con precisione la direzione, e le forme dei muscoli; e che senza una cognizione egualmente intima dell'origine, dell'apposizione, e dei movimenti dei muscoli, non si può

L' autore contemporaneo, ed amico di Leonardo da Vinci abitava in Milano nello stesso tempo di lui; Le opere dell' uno e dell' altro non poterono, che guadagnare nelle comunicazioni, che respettivamente si feccro questi uomini di merito delle loro cognizioni nuove, e rare in quell' epoca.

dare agli esterni contorni la loro vera conformazione, ed anche meno arrivare al grandioso, a cui lo chiamava la naturale elevazione del suo

In questa strana scena, che non si può riguardare *sine quodam terrore* come diceva Petronio dei disegni di Protogene, Michelangiolo si è compiaciuto senza dubbio a riportare l'immagine di quella lezione di anatomia pittorica, che egli dette al suo allievo Condivi sopra il cadavere del giovane moro che egli aveva procurato maestro Realdo Colombo, abile chirurgo di quel tempo, e suo amico (1).

Mariette ha fatta menzione di questo curioso disegno sotto il N°. 18 del dotto càtalogo da lui redatto del gabinetto del signor Crozat alla morte del quale egli ne fece l'acquisto per arricchirne la sua preziosa collezione; ed alla vendita di quest' ultima esso è passato nella mia insieme con gli altri disegni di questo gran maestro, che formano le due tavole susseguenti.

Tav. CLXXVIII. Altri disegni di Michelangiolo: studj di diverse parti del corpo umano.

La tavola CLXXVIII offre studj più avanzati della precedente, e che ne sono il risultato.

(1) Ecco in quali termini il Condivi medesimo racconta questo fatto: *Cominciò a conferire con Messer Realdo Colombo, notomista e medico cerusico eccellentissimo, ed amicissimo di Michelagnolo, e mio; il quale per tale effetto gli mandò un corpo morto di un moro, giovane bellissimo, e quanto dir si possa dispostissimo; e fu posto in santa Agata, dove io abitava, ed ancor abito, come in luogo remoto; sopra il qual corpo Michelagnolo cose rare, e recondite mi mostrò, forse non mai più intese etc.* Condivi *Vita di Michel-Angelo Buonarroti* Firenze 1746 pag. 50, ed 85.

Sono essi quelli in proposito de' quali Mariette nelle sue osservazioni sulla vita di Michelangiolo del Condivi (edizione di Firenze 1746 in foglio) fa quest'annotazione N°. 45: « Egli cominciava dallo stabilire l'ossatura di una figura, vale a dire ne disegnava lo scheletro, e quando si era assicurato della situazione, che i movimenti della figura facevano prendere alle ossa, ei le rivestiva de loro muscoli, ed in seguito le ricopriva di carne. »

Si riconosce alla solidità di un simile lavoro, il maestro che ha prodotte tante dotte sculture; ma vi si vede egualmente la sorgente dei difetti, che deturpano qualche volta le sue belle opere, come alcune articolazioni troppo pronunziate, delle carni un poco pesanti, ed in tutto un disegno troppo risentito (1).

L'esagerazione delle attitudini, e dell'espressione, nella quale egli è caduto egualmente, non sono meno sensibili nello schizzo di un gruppo rappresentante la Madonna addolorata, ed alcune altre figure, delle quali la tavola CLXXIX contiene i calchi. (2)

(1) Winckelmann nel discorso preliminare de' suoi *Monumenti inediti* paragona questo difetto a quello degli Etruschi nelle loro affettate posizioni. Esso ne offre per esempio una delle pietre incise di questa scuola, quella che rappresenta Tideo, padre di Diomede incisa alla pag. 106.

(2) Rostiamo ancora la nostra attenzione sopra le sorgenti dello stile di Michelangielo, e sopra l'effetto, che esso pro-

Bisogna nulladimeno confessare, che i disegni originali riferiti in queste incisioni, pieni di spirito, e di vita, inspirano il più vivo interesse. Si crede trovarsi presso il pittore; si crede ve-

Tav. CLXXIX. Altri disegni di Michelangiolo; primi pensieri: schizzi. XVI. Sec.

duce nel nostro spirito. Egli è difficile di abbandonare quest' uomo maraviglioso.

Mi sembra, che ciò che imprime alle sue opere un carattere straordinario, sia primieramente, che egli dà a tutti i corpi delle forme grandi, e dei contorni arditi, stile per mezzo del quale egli produce sull' organo della vista un effetto imponente, ed affetta veramente l' anima nostra; e secondariamente, che pieno di una vita soprabbondante, egli la versa a gran flutti sopra le sue figure.

Ecco, ciò che le distingue; ma da questo vantaggio, che inalza le sue produzioni fino al sublime, risulta nell' espressione un eccesso abituale, che pecca contro la convenienza; ciò che vedesi fra le altre nel Cristo del giudizio finale, che rispinge da se lontano i malvagi. Questa figura manca di nobiltà nell' attitudine, ed il suo gesto non esprime punto la volontà tranquilla, che basta a Dio per essere obbedito. L' antichità ha espresso molto più degnamente questo pensiero medesimo nella posizione del Dio dopo l'uccisione del serpente Pitone.

Quanto alle figure dipinte sopra i lati delle finestre della cappella Sistina, e rappresentate in uno stato di riposo, bisogna convenire, che Michelangiolo, ha dato loro vita, e carattere senza affettazione. Esse hanno ricevuto il loro calore dal principio attivo, dal quale l' anima sua era in qualche modo sopraccaricata.

Egli ha poste poche figure di donne nel suo ultimo giudizio, apparentemente per la ragione, che queste prestavansi meno allo sviluppo delle sue cognizioni anatomiche. Ma i giovanetti introdotti nelle differenti pitture della cappella Sistina hanno la flessibilità delle donne; nulla nei loro contorni è pronunziato così fortemente, come negli uomini fatti.

der la di lui mano obbediente ad un' anima piena di fuoco.

Gli artefici attingono il tipo proprio delle loro invenzioni nella loro morale costituzione;

Egli è pure arrivato in uno dei grandi quadri della volta ad una grazia, che altrove non gli è familiare, e che ha fatta senza dubbio nascere nel di lui spirito l' idea della prima donna. Eva nel momento in cui essa riceve il pomo, lascia vedere nell' inflessione della sua testa, e nel movimento del suo corpo, il dubbio, l' inquietudine, da cui ell' è tormentata. La sua attitudine è ingenua, ed interessante; il disegno di questa figura è nobile, e corretto; non si può dire l' antico, ma è la natura nella sua freschezza, e purità primiera.

L' antico presenta la natura più bella, che ella non lo è in fatto per mezzo delle scelte moltiplicate, coll' ajuto delle quali ne forma l' immagine; ma l' oggetto trovasi allora tanto perfetto, che si dispera di vederne giammai uno simile. Gli artefici, che ad esempio di Michelangiolo hanno dipinta la natura tale, quale noi l' ammiriamo, ma senza inalzarsi fino all' ideale, l' hanno espressa in una maniera più conforme ai nostri voti; perchè così concepita noi possiamo sperare di ritrovarla.

La potenza del disegno è tale, che egli crea per così dire da se medesimo gli effetti dei colori; ne restiamo convinti, esaminando il colorito delle pitture di Michelangiolo; è dal disegno che egli ottiene i suoi effetti più veri.

Questo abile pittore non è colorista nella cappella Sistina, che perchè egli è gran disegnatore. Per dare a ciascuna parte le sue apparenti sporgenze, a ciascun muscolo il proprio posto, come faceva nella Scultura, la Pittura non gli offriva altra risorsa, che il chiaro, e l' ombre, ed ei ne ha fatto l' uso il meglio inteso. Che vi si guardi da vicino, e si vedrà, che questo gran maestro ha ben dipinto, perchè egli ha ben disegnato.

qui è il principio del loro stile, qui la causa delle abitudini alle quali il loro talento abbandonasi, e della particolare fisionomia, che prendono le loro opere. Sembra ancora, che se si considera l'esteriore di un grand'uomo, vi si ritrovi il carattere del di lui genio. È in tal maniera, che la vivacità, il calore, il terribile delle idee di Michelangiolo manifestansi nei tratti del di lui volto, e si potrebbe dire eziandio nelle forme della sua testa, che noi vediamo incisa nella parte inferiore della tavola CLXXX

Egli aveva così profondamente studiate le forme del corpo, egli tanto bene le conosceva che assorbite anche nel più luminoso splendore, le loro ondulazioni non potevano nascondersi ai di lui sguardi.

I suoi panneggiamenti son belli, perchè ei gli ha fatti obbedire al nudo, che essi coprono, e perchè le forme del nudo essendo generalmente esatte, e grandiose hanno prodotte nei panneggiamenti pieghe semplici, e giuste. Tali sono quelle dei profeti, e delle sibille della cappella Sistina.

Allorchè finalmente in mezzo a tante bellezze si riconoscono nelle produzioni di questo grande maestro delle espressioni esagerate, degli abbagli contro le consuetudini e contro la storia, contro la proprietà dei soggetti, non si può egli imputarne la causa all'ardor del suo genio? Questi errori non sono eglino della stessa natura di quelli di Shakespeare, e di Corneille? Spiriti così alto elevati, occupati abitualmente d'immagini sublimi, non distinguono, non imitano, che i grandi tratti; il resto loro sfugge.

Tav. CLXXX.

Il giudizio finale; composizione.

I differenti sentimenti, dei quali sembra penetrato ciascun personaggio, sono tanto vivamente espressi, che se qualcun volesse descrivere gli effetti del grande avvenimento della resurrezione, e del giudizio universale, basterebbegli di mostrarne questa terribile inmagine (1). La moltiplicità delle figure e principal-

(1) Ciò è quel che ne pensava un artefice contemporaneo, ed uno dei primi, che abbiano scritto sopra la sua arte.

Lomazzo nel suo trattato della Pittura (lib. I. cap. I.) fa una descrizione del quadro del giudizio finale, che non dispiacerà senza dubbio di poter paragonare con quella, che ne aveva fatta alcuni anni avanti uno scrittore famoso, che univa a molte altre pretensioni quella di esser buon giudice in materia di belle arti; intendo parlare dell' Aretino, che la bizzarria delle sue idee, e delle sue espressioni ravvicinano qualche volta lui stesso a Michelangiolo (*).

Ei gl' indirizzò questa descrizione in una lettera del 15 Settembre 1527, che è stata inserita nella raccolta delle *Lettere Pittoriche*, tom. III. pag. 58, N. XXII, e Michelangiolo gli rispose con una lettera unita alla stessa raccolta tom. II. pag. 17. N. 4.

La condotta dell' Aretino, e la sua maniera di esprimersi relativamente agli artisti, ed ai loro talenti, formano un tratto da aggiungere al carattere di quest' uomo di odiosa memoria.

Sappiamo, che avido di ricchezze, e di fama, egli prodigava l' elògio, o la satira pro, o contra i sovrani ed i letterati secondo i benefizj, che ne riceveva o che gli erano ricusati. Preteso amatore delle belle arti, egli trattò nello stesso modo con gli artefici che le esercita-

(*) Pochi italiani, ed anche pochi Francesi (cominciando dall' eccettuarne Montaigne loro contemporaneo) soscriveranno a questa comparazione dei due soprannominati *divini*. (*N. del T.*)

mente l'estrema diversità dei gruppi, e delle attitudini producono, è vero, se vedesi questa pittura troppo da vicino, qualche confusione;

energiche, delle verità spaventevoli, delle sublimi bellezze.

Aggiungerò, che se in questa immensa composizione vi sono attitudini, che sembrano fuori dell' ordinaria natura, deriva da questo, che l' artefice ha potuto credere che le vaste dimensioni dell' opera rispingendo il punto di vista, dal quale debbe essere considerata, questa esagerazione perderebbesi nella lontananza, e diverebbe perciò necessaria (1).

Che mi sia permesso a questo proposito di paragonare fra loro l' immortale autore di quest' opera, e il padre del teatro tragico dei Greci. È nell' ingegnoso racconto del viaggio di Anacarsi, che io prenderò il ritratto del poeta.

Eschilo, e Michelangiolo avevano tutti e due ricevuto dalla natura un' anima ardente; tutti e due vogliono piuttosto ispirare il terrore, che la pietà, e lungi dall' addolcire i tratti di certi caratteri, essi si applicano a farne risaltare tutto il vigore. Nelle tragedie dell' uno come in questa maschia composizione dell' altro, lo spavento cammina avanti di essi, colla testa alzata fino alle nuvole, ed imprime un timore salutare, e

(1) Le figure sono anche qualche volta fuori del conveniente, ma Dante, Shakespeare, Milton, Michelangiolo, non avrebbeglino perduto una parte della loro energia, se si fossero tenuti sempre sottomessi alle leggi della convenienza?

profondo. Colpiti dall' idea dei delitti, dei quali l'uomo si rende colpevole, e da quella dei mali, che ne sono l'inevitabile effetto, essi hanno posto al di sopra di lui la potenza celeste, che non perdona nulla. Strascinati dal loro entusia-

ha saputo farne uso con un raro successo in alcune parti della volta di questa cappella medesima (1).

delle tavole LIX, e LX dell' Architettura, aggiungerò alcune osservazioni, che appartengono alla Storia delle opere di questo gran maestro, e spiegano le cause della loro influenza. Le pongo qui per la ragione, che esse si riferiscono particolarmente alla Pittura, e perchè esse conducono un interessante confronto fra il di lui stile, e quello del più celebre dei suoi rivali.

Raffaello aveva messo il colmo alla sua gloria, coll' ultima delle sue produzioni al principio del decimosesto secolo.

Il quadro della trasfigurazione lo elevava al disopra di lui medesimo. Fece la generale occupazione, e si studiò con diligenza dopo la di lui morte. Era giudicato allora senza passione, e l' invidia disarmata permesse di sanamente apprezzarne il merito.

La nobiltà, l' eleganza, la purità del disegno, queste reali bellezze ben sentite formavano da per se stesse la critica dello stile di Michelangiolo; e fu questo un colpo portato all' immensa riputazione, di cui egli godeva. Avanzandosi verso la vecchiezza vide egli stesso indebolirsi l'ammirazione per quella maniera terribile, che Dante aveva contribuito a fargli amare, e la critica imbaldanzita cominciò anche lui vivente a farsi intendere in mezzo agli elogj prodigati ai suoi talenti.

Il famoso Pietro Aretino, quantunque professasse la più alta ammirazione per lui, e principalmente per il quadro del giudizio universale non contento di quel che avea fatto scriver dal Dolce nell'opera da me citata, biasimava in una delle sue lettere indirizzate all'incisore Andrea Vico nel 1546 ciò che egli chiamava *lo scandalo*, la licenza dell' Arte di

(1) *Qui doveva essere una nota, che la lunghezza della precedente ci obbliga a rispingere alla pag. 606.*

Uno di questi pezzi preziosissimo, ed anche in tutti i punti perfetto è inciso sotto il N°. 5 nella parte inferiore della tavola CCIII.

È questo il quadro nel quale Iddio stendendo la mano, sembra dire all'uomo da lui allora

formato: « Ricevi un' anima, respira, e pensa. » Quanto è bella questa nuova creatura! Quanto il suo tutto è nobile, e quanto eleganti sono i suoi contorni! *Son of heav'n and Earth.* Essa non la cede in grazia, e in maestà, che a quella

Lombardia, di Bologna, e di Venezia, ed eccitarono l'entusiasmo degli amatori.

Il principio del decimosettimo secolo condusse così una rivoluzione in pregiudizio di Michelangiolo.

L' ammirazione, che egli aveva ispirata, sentimento del quale è proprio dello spirito, e più ancora del cuore umano, di stancarsi, diminuì considerabilmente.

Le grandi, e forti concezioni di quest' uomo di genio sorgente delle bellezze come dei difetti delle sue opere, non furono proprie a nessuno dei suoi successori. Essi dettero luogo ad un giudizio assai illuminato nella scelta del soggetto, ad una certa saviezza nell' ordinanza, e a delle bellezze particolari.

Queste parti, più a portata degli scrittori, divennero egualmente la materia delle loro dissertazioni sulla teoria della Pittura.

Quantunque nelle belle arti egualmente che nelle belle lettere, la critica non sia stata sempre compagna di un gran talento, essa può divenir capace di distinguere le macchie, che oscurano un opera sublime, ciò che avvenne a riguardo di Michelangiolo.

Dei giudici più, o meno illuminati rinnovarono le osservazioni di già fatte sulla sua frequente dimenticanza delle convenienze.

L' autore del Trattato *Della Pittura e Scultura, uso ed abuso loro* stampato nel 1652, e lo Scanelli, nel suo *Microcosma della Pittura* pubblicato nel 1657, ripeterono i rimproveri dell' Armenini contro gli anacronismi.

Nella stessa epoca se ne fecero altri non meno gravi, e che portavano sopra il fondo dell'Arte, e che erano presentati da alcuni artefici. L' Albano gli moltiplicò senza ri-

del Creatore medesimo, ed al gruppo di spiriti celesti sulle braccia dei quali egli è portato.

Ma con qual' arte è dipinto questo pezzo. L' Albano, secondo la testimonianza, che Mal-

di che collocar Michelangiolo al di sopra di qualunque altro pittore.

Lungo tempo avanti di dipingere il giudizio finale, e giovanissimo ancora, Michelangiolo aveva coperta questa immensa volta d'invenzioni

una maniera molto più piccante, quantunque sotto l' indulgente titolo di *singolarità* dal signor Walpole nella *vita di Richardson il padre* tom. IV dell'ediz. in 8°. degli *Anecdotes of Painting in England*.

Fuessli nel suo *Saggio sopra la grazia* stampato nel 1765 trova, che Michelangiolo invece di render Mosè venerabile non lo ha renduto, che spaventevole, e l'autore *dell' arte di vedere nelle arti del disegno*, stampata nel 1781 arriva fino a dire, che la testa di Mosè *è una testa di satiro con capelli di porco*.

Reynolds primo pittore del re d' Inghilterra, ne' suoi eccellenti discorsi sulla sua arte ha al contrario vendicato Michelangiolo da questi esagerati rimproveri, ed è così bene riuscito agli occhi dei suoi compatriotti, che egli ha rendute, non senza pericolo, le opere di questo maestro l' oggetto quasi esclusivo degli studj dei giovani inglesi, che vengono a Roma.

Un Francese uomo di spirito, ha riunito in un volume in 8°. stampato in Parigi presso Cellot nel 1783, con gran zelo tutto quello, che è stato scritto in favore di questo celebre artefice; egli conta più di ottanta apologisti.

Ultimamente infine, con armi egualmente vittoriose, il cavaliér Boni, commendabile per le sue cognizioni nelle arti, e che ho già citato, ha pure difeso questo grand' uomo, in una lettera, che mi ha fatto l' onore d' indirizzarmi il 5 decembre 1808 intitolata *Riflessioni sopra Michelangiolo Buonarroti, in risposta a quanto ne scrisse Orlando Freart signor de Chambray nell' opera; Idée de la perfection de la Peinture* Firenze in 8°.

Tale è il campo immenso, che questo genio straordinario ha occupato, e sul quale combattonsi i suoi detrattori, ed

Tav. CLXXXI.

Ritratti di Raffaello Sanzio e di Pietro Vannucci detto il Perugino suo maestro.

Sec. XVI.

venuti, ci ha lasciato, senza eccezione, anche in favore di Michelangiolo, qualche cosa da desiderare. Abbiamo riconoscinto, che è mancato alla maggior parte di questi uomini illustri, ciò che bisogna chiamar la misura, quella misura che nelle belle arti, altro non è che il gusto, o il sentimento giusto, di ciò che è buono.

Spesso fra le loro mani l'Arte è restata lontana dalla natura, ovvero ha affettato troppo di sorpassarla.

Venne finalmente Raffaello, il quale ricevette da essa il talento, e dallo studio i mezzi di unire ciò che la bellezza del modello, e l'incanto dell'esecuzione possono offrire di più grazioso, e di più perfetto.

Ei nacque il 28 Marzo 1483 a Urbino dalla famiglia Sanzio, nella quale la natura, creando successivamente molti pittori, che non furono senza merito affatto, sembrava saggiare le proprie forze per formar questo.

Una figura nobile, un bel corpo, albergo di una bell'anima, un cuor sensibile, un'immaginazione feconda e brillante, uno spirito vivo e giusto, tali preziose qualità, lo rendettero eminentemente proprio ad esser commosso dal bello e dal buono, oggetto delle meditazioni del genio. Egli possedette anche in supremo grado il sentimento dell'ordine, e quello della grazia, facoltà rare, che ei ricevette dalla na-

tura insiem colla vita. Si direbbe, che egli era stato formato gran pittore in nascendo, perchè

solamente un'occasione di apprezzare un maggior numero di bei modelli, che Raffaello ha legati ai pittori, ma ancora il soggetto di un riepilogo proprio a terminare utilmente la storia del rinnovamento dell' Arte, e questo doppio scopo impegnerà forse il lettore a seguitarci con indulgenza nelle particolarità, nelle quali saremo obbligati ad entrare.

Il padre di Raffaello persuaso dalla sua propria esperienza, che gli esempj domestici sarebbero insufficienti per elevare questo giovinetto al disopra degli artefici, che aveva prodotti la sua famiglia, lo condusse a Venezia presso Pietro Vannucci, conosciuto sotto il nome di Pietro Perugino, che aveva allora una delle scuole migliori del suo tempo.

Gli affreschi, e gli altri gran quadri, che questo maestro eseguì in questa città, e la pittura della cappella Sistina, che si è veduta sulla tavola CLXXIII, provano assai quanto Raffaello poteva acquistare presso di lui e per lezioni, e per esempj propri a sviluppare le sue naturali disposizioni.

La tavola CLXXXII sopra la quale sono incisi due quadri rappresentanti presso a poco il soggetto medesimo l'uno del Perugino sotto il N°. 1, e l'altro di Raffaello sotto il N°. 2, farà nello stesso tempo sentire tutto quello, che

Tav. CLXXXII. Pitture a olio sul legno di Pietro Perugino e di Raffaello. Fine del XV. Sec.

quest' ultimo, fino da suoi più giovani anni, cattivato ancora dalle abitudini d' una imitazione, che si potrebbe dire religiosa, prometteva nulladimeno di aggiungere di bellezza allo stile

Egli osservò con frutto in questa città i lavori di Masaccio, del Ghirlandajo, di fra Bartolommeo, di Leonardo da Vinci, e provò ben presto quale istruzione ne aveva ritratta nei quadri, che egli eseguì per Firenze, Perugia, Siena, e città di Castello. Molti portano le date del 1504, 1507, 1508, e degli anni intermedi, e bisogna forse collocare in qualcuna di queste epoche quello, che vedesi a Roma nel palazzo Borghese nell'appartamento del principe Aldobrandini, e che do inciso nella grandezza dell'originale, sulla tavola CLXXXIV (1).

Vedesi eminentemente in questo quadro prezioso, a qual superiorità Raffaello andava presto inalzandosi. La maniera senza esser secca, offre ancora il ricercato finimento, che si osserva nei quadri di cavalletto di quest'epoca. L'attitudine pacifica, e pensierosa della Vergine nell'aria di dignità, e di bontà colla quale ella dirige lo sguardo, e porta la mano verso san Giovanni, la differenza, che l'artefice ha marcata fra le sembianze di questo fanciullo morta-

Tav. CLXXXIV. Vergini dipinte a olio sul legno da Raffaello. XVI. Sec.

(1) L'ordine naturale delle sue idee ha condotto il signor d'Agincourt a non spiegare il contenuto nella tav. CLXXXIII, che dopo aver trattato dei soggetti, che si racchiudono nelle tavole CLXXXIV, e CLXXXV. Si troverà la spiegazione della tavola CLXXXIII in seguito alla pag. 615. (*Nota dell' Editor francese*)

Tav. CLXXXV.
La santa Famiglia altra pittura a olio sul legno di Raffaello.
Sec. XV.

sono egualmente all'Arte, che gli rappresenta, ed alla religione, che gli onora.

La riputazione dei precoci talenti di Raffaello non tardò molto a giungere a Roma, patria adottiva, vero campo di onore per gli artefici, se non n'è sempre stata la cuna. Giulio II vi regnava, e questo pontefice, l'anima superba del quale amava la gloria, e ricercava tutto quello, che poteva illustrare il suo nome, lo chiamò presso di se per ornare il palazzo del Vaticano. Fu allora, ed in questo palazzo, che la scienza di questo impareggiabil maestro brillò di tutto il suo splendore. Ivi egli fece ammirare la fecondità del suo genio, la sublimità delle sue invenzioni, la saviezza dei suoi piani, la correzione, e l'eleganza del suo disegno, la precisione delle sue espressioni.

La sceltezza delle forme, che ei dimostrò, contando da questo momento in tutte le grandi composizioni, delle quali non cessò più di abbellir Roma, fu senza contradizione uno dei frutti dell'ammirazione, che egli provò alla vista dei capi d'opera dell'arte antica. Ciascun giorno in quest'epoca se ne scopriva qualche avanzo prezioso. Chi potrebbe figurarsi la felicità di cui questo bel genio dovette godere all'aspetto dell'Apollo, e del Laooconte meraviglie dell'Arte, secondo Michelangiolo; l'uno modello delle divine forme, l'altro della più

forte umana espressione? Sembrava, che questi marmi antichi, divenuti gli dii delle scuole moderne, avessero aspettato per mostrarsi di nuovo ai mortali, la nascita di questi due grandi uomini, Michelangiolo, e Raffaello, e quella di due sovrani capaci di apprezzarli, Giulio II, e Leon X; È sotto il regno di questi due pontefici, che furono scoperti non solamente l'Apollo, ed il Laocoonte, ma ancora l'Antinoo detto il *Lantino*, il Meleagro, la Cleopatra, ed il *Torso*, celebre frammento di un Ercole. Michelangiolo dava la preferenza a quest' ultima opera, mentre Raffaello studiava a piè dell' Apollo. Avevano trovata ambedue nel loro carattere particolare la causa determinante della loro scelta. . . . . . .

Se ho dipinto Raffaello con veri colori allorchè ho parlato della sua profonda sensibilità, dell' elevazione, e dell' ingenuità del suo spirito, della squisita delicatezza del suo gusto, si converrà che nessuno artefice fra i moderni non ha posseduto in così alto grado le qualità proprie a condurlo alla sublimità degli antichi. Mi si permetterà egli finalmente di dirlo? Raffaello era nato *antico*. Che gli è egli dunque mancato per eguagliare i più grandi maestri greci? di aver vissuto nel loro paese in mezzo alle sorgenti, d'onde nasceva la perfezione delle arti. Forse ancora, se egli avesse goduto di una vita

più lunga, ei si sarebbe elevato alla medesima altezza. Il colpo d'occhio fino e sicuro, che solo dapprincipio lo conduceva nell'imitazione della natura, lo aveva di già ravvicinato all'antico, prima che egli ne avesse studiate le produzioni.

Forse le dimensioni troppo ridotte delle incisioni, che si vedono sopra le tavole susseguenti, indeboliranno per certe persone l'idea dell'eccellenza degli originali; ma quest'idea sarà completa per quelle, l'occhio delle quali è esercitato, e principalmente per i curiosi, che hanno avuta come me la felicità d'istruirsi per mezzo di un soggiorno di trent'anni in Roma, e col possesso di un gran numero di disegni di Raffaello, e di frammenti di pitture antiche.

Tav. CLXXXIII. Schizzi, e disegni di Raffaello paragonati con l'antico; Sec. XVI.

Sulla tavola CLXXXIII ho posti gli uni accanto agli altri dei disegni di Raffaello, ed alcuni lavori degli antichi tutti presi nelle mie collezioni.

I due bambini incisi sotto i N^{i}. 1 e 4, sono terre cotte antiche. La figura di donna rappresentante verisimilmente una Musa, che porta il N°. 8 è dipinta sull'intonaco di un muro egualmente antico. I fanciulli, le mezze figure di donne, ed in generale tutte le altre riportate su questa tavola sono di Raffaello. I rapporti dello stile dell'antico, e dello stile moderno,

sono facili a riconoscersi. Non vi ha egli una evidente rassomiglianza fra i due bambini dei N'. 4, e 5 e le fanciullesche grazie espresse nelle teste delle figure 1, 3 e 6, ed una vera identità

Tav. CLXXXVI.

Riunione delle principali composizioni storiche, e poetiche di Raffaello.

Sec. XVI.

fetta immagine, basteranno per rammentarne la memoria a chiunque ne ha veduti gli originali, e per ispirare il desiderio di vederli, e di studiarli alle persone, che non gli conoscono ancora. In tutti si riconosce l'imitazione dell'antico, e non ve n'è una che ne sia una copia.

Gli appartamenti del Vaticano offrivano un campo vasto alla pittura, in possesso allora di ornare le facciate, e l'interno dei palazzi, le mura, le volte, e le loggie, o gallerie.

I teologi, e i letterati, che trovavansi presso Giulio II affrettaronsi ad offrire i soggetti, che dovevano occupare il pennello di Raffaello, ed egli stesso davasi premura di consultargli incessantemente.

La religione ottenne il suo primo omaggio, e fu nell'istituzione dei sacramenti, che egli attinse il tema del più antico affresco, del quale ornò il Vaticano. Esso rappresenta molti misteri, e principalmente quello dell'Eucaristia. Il segno ostensibile ne è sull'altare; a dritta, e a sinistra nella parte inferiore del quadro veggonsi i dottori sostenitori di questo articolo di fede, i Girolami, gli Ambrogi, gli Agostini, i Gregori. Le particolari qualità di ciascheduno di questi padri, come anche degli altri santi personaggi, che hanno luogo nella composizione, sono espresse con una verità, di cui noi non possiamo

golarità è un effetto della precisione delle sue idee, e della nettezza del di lui spirito.

Il carattere di grandezza, e di semplicità, che si ammira in questo lavoro è portato anche ad un più alto grado nella pittura della medesima camera, che sta di faccia a quella; voglio parlare della scuola di Atene incisa sotto il N°. 6 della tavola CLXXXVI. Nessuna composizione tanto interessante per il soggetto così difficile quanto all'ordinazione, era fino allora stata intrapresa da alcun maestro. Raffaello il primo seppe indicare una moltitudine di oggetti differenti con un infinito numero di figure, ed il primo insegnò col proprio esempio a collocare convenientemente una sì grande quantità di personaggi. Personificando la filosofia speculativa, la morale, e le altre scienze coltivate dai Greci nel tempo degli apostoli, e ne' secoli susseguenti, egli ha saputo riunirle in un ordinanza, che ne dimostra la connessione comune.

Sotto un portico, l'interno del quale spiegasi con magnificenza si avanzano due gravi personaggi; il loro portamento annunzia le guide dell'umana ragione; sono essi Platone, e Aristotile. A' loro fianchi, ed al di sotto di essi, sono posti su de' gradini i discepoli di questi due capi, e gli allievi di quest' ultimi. Questa disposizione classa le scuole, e stabilisce la divisione delle loro dottrine. L'artefice ha fatti

gio sembra animato dal desiderio di persuadere o dalla passione d' istruirsi.

Le statue di Apollo, e di Minerva inalzate sopra i lati d' ingresso del portico, mentre che indicano il culto, che vi si rende alle scienze, servono a decorare la scena. Altre immagini ci fanno ancora conoscere, come sembrando non onorare che la filosofia antica, Raffaello ha ceduto alle ispirazioni di un genio amico di tutto ciò, che le lettere hanno prodotto di più grande, e particolarmente ai moti di un' anima riconoscente. Ritrovansi nelle teste dei filosofi, e dei loro ascoltatori non solamente il ritratto del suo amico Bembo, che ho già citato, ma ancora quelli di molti altri personaggi illustri, che l' interessavano, e questi divengono o simbolici per le allusioni, o istorici per la data. Il suo vi si trova posto allato a quello dei suoi maestri, il Perugino, e il Bramante. Egli ha usato della libertà medesima nel quadro del Parnaso; vi ha riuniti dei poeti moderni con i più celebri fra gli antichi, specie di anacronismo, del quale Virgilio, l' Ariosto, ed il Tasso ispirati dai motivi medesimi, non si son più che lui spaventati, e che si son similmente fatti perdonare.

Molte di queste teste sono incise dietro calchi presi sopra gli originali. Si vedrà specialmente nella tavola CLXXXI, con qual franchezza Raffaello ci mostri la bonarietà del suo

Tav. CLXXXVII. e CXCIV.

Teste di espressioni diverse, calcate sopra l'affresco della scuola di Atene di Raffaello.

Sec. XVI.

inestimabile capo d'opera; l'invenzione poetica, l'ordinanza, la sceltezza dei personaggi, la proprietà degli abbigliamenti, attestano egualmente la fecondità della sua immaginazione, l'eccellenza del suo gusto, la saviezza del suo giudizio. Quest'opera onora la ragione umana, e sembra aver respinti i limiti della Pittura.

Composta per lo spirito, piuttosto che per il semplice piacere degli occhi, essa merita forse minori elogi nel rapporto del colorito (1); ma Raffaello ha provata la sua sublime abilità a questo proposito nelle pitture della camera vicina, rappresentanti il miracolo di Bolsena, e la miracolosa liberazione di san Pietro. Egli ha introdotti in questo quadro diversi lumi che bisognava accordare insieme, e questa difficoltà ha dovuto sparire sotto il suo pennello.

Quello di Attila, vasta composizione, non mostra minor intelligenza nel chiaroscuro. Tutto vi è trattato secondo le idee, che egli si era fatte. Il suo sistema consiste nel non dare al colorito di ciascun' oggetto che la vivacità necessaria per renderlo sensibile, e nello stabilire in quello della composizione intiera, come anche nel

(1) *Pieridum si forte lepos austera canentem*
Deficit, eloquio victi, re vincimus ipsa.
Anti-Lucret.

Plaire sans fard est chose à Raphaël facile.

Aggiungerò finalmente un' osservazione, che potrei riguardare come propria a decidere questa questione, se avessi la presunzione di credere, che la mia opinione potesse essere adottata. Io l' attingo nell' essenza dell' Arte, o per lo meno nell' idea, che me ne son fatto, dietro le opere di questo gran pittore, e quelle dei più famosi maestri dell' antichità, perchè deve osservarsi, che Raffaello, erede dei talenti di questi ultimi, divide egualmente con essi le critiche, che sono state fatte del loro colorito, ovvero ha dato luogo agli stessi dubbj.

Quando la natura fa sbocciare i fiori, ed i frutti, quando essa rotondeggia il seno e le gote di una giovinetta, essa gli adorna dei colori più vivi e più animati; sotto il velo di una pelle trasparente, la carnagione è simile allora ad una pasta di gigli e di rose. Chiamati dalle loro naturali disposizioni all' imitazione di tali oggetti brillanti, parte seducente, ed ingannatrice della Pittura, bisogna, che il Tiziano, il Correggio, Rubens, Van Dyck, Van Huysum, stendano sulla tela con la medesima delicatezza, la biacca, il carminio, ed il più bell' azzurro per dare alle carni, le tinte fresche, splendenti, e midollose del vero.

Si tratt' egli di un panneggiamento in cui l' oro si mescoli alle lucenti tinte delle sete, alla porpo-

ra delle lane, e sopra il quale riposino, Danae nel suo palazzo, o Leda, Venere, Antiope in un ricco e fiorito paesaggio, bisogna, che il tessuto della stoffa abbia tutto lo splendore della verità; che i tuoni verdi delle campagne, che l'azzurro del cielo imitino in tutta la loro vivacità le tinte della natura.

Qualche volta dominati dall'abitudine, o strascinati da un'irresistibile inclinazione, gli abili pittori ora da me nominati hanno ricercati questi brillanti effetti nelle carnagioni medesime dei più gravi personaggi, e sparse le tinte più tenere fino ne' panneggiamenti dei santi. Ma allorchè il pennello di Raffaello ci conduce sia a piè del Tabor, sia in mezzo ai filosofi di Atene; allorchè mettendo in azione una storia tragica, il Poussin ci strappa le lacrime presso il letto di Germanico; i capi d' opera di questi maestri dell' Arte ci attestano che per fortemente commuovere l' anima nostra con dei sì grandi spettacoli, e per non distrarci, troppo occupandone i nostri occhi, essi non hanno voluto impiegare, che i colori, dei quali è sembrato loro indispensabile di far uso. Persuasi che in questo elevato genere la Pittura non deve portar l' imitazione, che fino al punto necessario per far distinguere le forme del corpo, e le gradazioni delle morali espressioni, non sono in verun modo andati al di là. Se l' azione, o il luo-

go della scena conducono in simili composizioni qualcuno di quelli oggetti il merito dei quali sembra dover consistere nelle ricchezze del colore, essi hanno cura di subordinare il colorito al tuono generale, per mezzo di tinte giudiziose, e poco luminose.

Riportate questo quadro nello studio, disse un pittor greco al suo allievo, avvedendosi, che una pernice dipinta con troppa ricercatezza attraeva l'attenzione più che il soggetto medesimo. È in cotal modo, che gelosi di parlare all' anima piuttosto che di piacere agli occhi, i grandi maestri dell' antichità, e quelli fra i moderni, che si son più avvicinati loro dappresso nell' arte di dipingere la storia, e di caratterizzare le passioni, hanno considerato il colorito; essi lo hanno impiegato solamente, come un istrumento subordinato al disegno, come un mezzo materiale di giungere alla morale espressione, ed essi si sono guardati bene dal riporvi l' incanto che bisogna riserbare per ciò che costituisce l' essenza del quadro.

Felice la Pittura, se questa teoria avesse conservato maggior impero cominciando dall' epoca nella quale i due celebri coloristi della scuola Veneziana, e della scuola Lombarda, incantatori pericolosi, hanno ispirato il desiderio di arrivare alle bellezze del loro colorito, desiderio raramente adempiuto, e che ha renduto le

altre scuole colpevoli del torto di trascurare le parti fondamentali dell' Arte, il disegno, e l'espressione.

Ma ritorniamo alle osservazioni alle quali danno luogo altre composizioni di Raffaello.

Dopo averlo veduto risuscitare in qualche modo le scuole della filosofia antica, e caratterizzare i soggetti diversi dei loro studi, operazioni pacifiche del genio, vedremo ora come egli ha rappresentati i movimenti del corpo negli avvenimenti, che agitano e turbano più fortemente la vita umana.

La tavola CLXXXVI ci offre sotto il N°. 7 il quadro rappresentante l'incendio, che sotto il pontificato di Leone IV, distrusse il vecchio sobborgo di Roma, e minacciò il Vaticano. Le fiamme, che a dritta, e a sinistra divoravano di già una parte di questo edifizio, e ne cacciavano gli abitanti, ecco il momento, che Raffaello ha rappresentato. Lo spavento del popolo si lascia vedere da tutte le parti. Sopra il primo piano, una rimembranza di un poema famoso dell'antichità ha riprodotto un commovente atto dell' amor filiale; un figlio pieno di vigore porta via sulle sue spalle suo padre, inquieto per questo prezioso carico. Il padre indebolito dall' età, è nello stesso tempo agitato dallo spavento. Un fanciullo gli segue più occupato della novità dello spettacolo, che del pericolo che lo

minaccia. Un poco più lontano l' amor paterno alza le sue braccia verso una donna, che malgrado la rapidità delle fiamme prossime ad arrivarla non lascia discendere il proprio figlio nelle mani del suo sposo, che con una timorosa lentezza. Questi due gruppi interessanti sono separati della figura di un uomo nudo, il quale sospeso ad un muro spiega, moderando la sua caduta, tutta la bellezza delle sue atletiche forme. Dall' altro lato vedonsi delle persone, che si sforzano di estinguere il fuoco. Nel mezzo della piazza una truppa di donne, e di fanciulli sembra unir le sue grida a quelle della folla del popolo, che si precipita verso gli scalini del tempio, ove mostrasi il santo pontefice, che indirizza i suoi voti al cielo per la cessazione di questo flagello.

L' abile pittore, ha saputo addolcire l'immagine di una spaventevole scena con degli episodj propri a produrre un utile distrazione; tale è quella bella donna, che con un braccio alzato sostiene un vaso elegante posto sul di lei capo; particolarità, che non interrompe in verun modo l'unità dell'ordinanza, e che non si potrebbe ammirare abbastanza.

Meno felice nella composizione del quadro rappresentante la punizione di Eliodoro cacciato dal tempio, Raffaello vi divide la nostra attenzione sopra tre parti principali; ma egli compen-

sa questo difetto con innumerabili bellezze. La decorazione nobile, e conveniente dell' interno del tempio prova ciò, che si è detto dei suoi talenti nell' architettura (1).

(1) Raffaello non ha date della sua abilità nella Scultura, e nell' Architettura tante prove, quante Michelangiolo. Si citano nulladimeno alcune opere di lui in Scultura, e la testimonianza del Vasari non permette di dubitare delle sue cognizioni nell' Architettura. Nessuno ignora d' altronde, che Leon X fece scelta di lui per associarlo a Giuliano da san Gallo, ed a fra Giocondo nella direzione della costruzione della chiesa di san Pietro, e che egli ne fu in seguito incaricato solo nel 1515.

Raffaello aveva imparati i principj dell'Architettura sotto il Bramante suo parente, e suo amico, e ne aveva continuato lo studio sopra i monumenti antichi. Noi abbiamo la prova di quest' ultimo fatto in certi disegni eseguiti di sua propria mano dietro i monumenti medesimi. Winckelmann nelle sue osservazioni sulla pittura degli antichi, dice di aver veduto nel gabinetto di Stosch un disegno originale fatto da lui del tempio antico di Ercole a Cora.

Un dotto professore di geometria, e di fisica in Venezia ha rivendicata in di lui favore una lettera indirizzata a Leone X, e comunemente attribuita al conte Baldassar Castiglione. Raffaello in questa lettera dice al papa, che dopo avere osservati, e misurati con molta esattezza molti monumenti di architettura antica, egli ha procurato di apprezzarli secondo la dottrina dei migliori autori. Egli rammenta questo lavoro in una delle sue lettere al conte Castiglione, e cita particolarmente Vitruvio come lo scrittore, dal quale aveva ricavati maggiori lumi.

L'opinione bene stabilita della sua scienza, ed il gusto squisito del quale era dotato, impegnarono Leone X ad incaricarlo di una vasta, ed interessante intrapresa; consisteva questa nel tracciare un disegno rappresentante Roma antica, e tutti gli edifizj, che l'abbellivano. Egli doveva

Per un anacronismo, che la sua gratitudine per i favori, che Leon X accordava alle Arti, deve fargli perdonare, egli ha date a Leone I le sembianze di questo papa nel quadro di Attila.

ristabilire le piante, e la forma dei monumenti dietro le ruine che il tempo ne ha conservate. Grande idea, degna del principe, che l'aveva concepita, e dell' uomo di genio, al quale ne confidava l'esecuzione, e che è stata adempita dipoi da Pirro Ligorio nobile napoletano, architetto, ingegnere, ed antiquario, ma in maniera da non consolarci della perdita del lavoro, che ci faceva sperar Raffaello.

Il bibliotecario di san Marco, l'abate Morelli, inesauribile nelle sue curiose ricerche cita alla not. 128 della sua opera intitolata *Notizia di opere di disegno* etc. *scritta da un Anonimo* una lettera scritta da Roma l' 11 aprile 1520 da un Veneziano ad un'altro Veneziano, nella quale il primo deplorando la morte di Raffaello ci fa conoscere, che in esecuzione del progetto del quale si tratta, egli aveva terminato di disegnare il primo quartiere di Roma antica, e gli edifizj, che questo conteneva; essi erano tracciati, dice egli, con una tal precisione, dietro i precetti di Vitruvio, che nel vedergli non era possibile di non credere di veder Roma medesima.

Una lettera di Celio Calcagnini, riportata dall' autore della storia della Letteratura Italiana tom. VII part. III. lib. III cap. 7 edizione di Roma 1785 conferma questa testimonianza. Vi si trova il passo seguente: *Nunc vero opus admirabile, et posteritati incredibile, exequitur Raphael (nec mihi nunc de basilica Vaticana, cujus architecturae praefectus est, verba facienda puto); sed ipsam plane urbem in antiquam faciem, atque amplitudinem et symmetriam instauratam magna ex parte ostendit. Nam et montibus altissimis et fundamentis profundissimis excavatis, reque ad scriptorum veterum descri-*

È in mezzo a questi grandi lavori, fondamento della sua gloria, e sull'invito di Leone X, la di cui anima sensibile, e nobile aveva tanta analogia colla sua, che Raffaello compose una

ptionem, et rationem revocata, ita Leonem pontificem, ita omnes Quirites in admirationem evexit, ut quasi coelitus demissum numen ad aeternam urbem in pristinam majestatem reparandam, omnes homines suspiciant.

Lo stesso scrittore aggiungeva secondo Poleni (*Exercitationes Plinianae*) · *Raphael ..... facile pictorum omnium princeps ..... architectus vero tantae industriae, ut ea inveniat ac perficiat quae solertissima ingenia fieri posse desperaverunt*.

Tali furono i frutti dello studio particolare, che Raffaello, come Michelangiolo avea fatto del disegno.

Bisogna nulladimeno osservare, che questa riunione di cognizioni, e la loro applicazione alle tre arti, che abbraccia il disegno, non furono in verun modo l'esclusivo patrimonio di Raffaello, e del suo illustre concorrente; di già simili studj avevano onorati molti dei loro predecessori.

Ed in questa occasione per dare tutta l'utilità della quale essa è suscettibile ad una storia di sì lungo corso, seminata di tante particolarità come questa, conviene di riportar gli occhi indietro, al fine di trarre da tutto quello che è preceduto una conseguenza, che s'imprime vivamente nella memoria, e di arrivare ad un resultato netto e preciso, che ci mostri nella loro concatenazione le cause, e gli effetti.

Rammentiamoci adunque, che durante i sette, o otto primi secoli della decadenza assoluta, e fino al duodecimo secolo nessuno era propriamente architetto, pittore, o scultore. Quando si sapeva, che un uomo disegnava, s'indirizzavano a lui, perchè dasse il progetto di una casa, come di qualunque altro edifizio. Egli ne stabiliva le dimensioni, ed in seguito il muratore veniva, che fabbricava come poteva.

quantità considerabile di disegni, e di cartoni coloriti, sopra soggetti dell'antico, e del nuovo Testamento, gli uni dei quali furono dipinti a fresco dai suoi migliori allievi nella galleria chia-

I monaci desideravan' eglino un reliquiario, o una cassa per il loro patrono: il disegnatore ne dava la forma a un orefice, che eseguiva l'opera. Se si trattava di una figura in pietra per la facciata di una chiesa, o per l'ornamento di un tabernacolo, non vi era scultore, che se ne occupasse; era lo scalpellino, che s'incaricava di eseguirla, come di fornire le pietre per la costruzione.

Lo stesso può dirsi di quello, che allora chiamavasi Pittura. Se era in legno, o sul muro, che si voleva dipingere, quello che passava per saper disegnare, tracciava i contorni più o meno neri di un crocifisso, o di una madonna. Se bisognava, ciò che era molto più frequente, ornar di figure un libro da chiese, o qualche manoscritto, l'autore, o lo scrittore lasciando alcune pagine in bianco, pregava lo stesso disegnatore a delinearvi un presepio, una risurrezione, dei fiori, in certe grandi lettere nelle quali un calligrafo poneva dell' azzurro, del rosso, e del violetto, o che un miniatore caricava di colori a tempera, di oro liquido, o applicato in foglie. L'Arte poco coltivata rassomigliava allora alle persone di scarse fortune, che hanno un sol servitore. Si direbbe forse con verità, che lo stesso accadeva per tutte le branche della letteratura. Quanto al nostro oggetto la prova di questa asserzione si è trovata nei monumenti, che hanno riempita la storia delle tre arti fino al duodecimo, ed al decimoterzo secolo, e noi abbiamo ancora veduto nel seguente, che allora quando esse presero una direzione più sicura verso il miglioramento, ciò avvenne nelle mani di alcuni di questi uomini, i quali non si applicavano, che al disegno, ma che seppero con delle ricerche più intelligenti, ed una applicazione più sostenuta, perfezionare questo

mata le loggie, che regna al disopra del secondo ordine in una delle corti dell' edifizio del Vaticano, davanti gli appartamenti, e di cui gli altri hanno servito per modelli alle tappezzerie, che questo medesimo papa fece eseguire in Fiandra.

istrumento a fine di giustificare la confidenza, della quale trovavansi onorati.

Niccola da Pisa, e Giotto furono eminentemente distinti alla fine del decimoterzo secolo, ed al principio del decimoquarto per questo prezioso talento. L' uno distolse i suoi sguardi dalle miserabili produzioni della Grecia moderna per portarli sopra i belli avanzi della scultura antica, l' altro a cui la natura, perchè ad essa è che sono sempre dovuti i nostri primi rendimenti di grazie, a cui la natura, io dico, aveva insegnato a disegnare sopra l' arena le figure de' suoi montoni, trovossi perfettamente organizzato per comprendere la forma dei corpi, e divenne ben presto capace di delineare con precisione maggiore, che non si era anche fatto finora, i contorni delle figure umane. Questo talento di disegnare, che l' uno applicò più particolarmente alla Scultura, e l' altro alla Pittura, ebbe nulladimeno per tutti e due presso il pubblico lo stesso effetto, che per i grossolani disegnatori dei tempi i più barbari; essi furono incaricati di lavori nelle tre arti, e se ne tiraron fuori in una maniera proporzionata ai progressi, che essi avevan fatti fare al disegno.

Niccola da Pisa fu chiamato a Napoli dall' imperator Federigo per dirigere la costruzione di molte fortezze, ed il resto della sua lunga vita fu impiegato a vicenda in opere di Scultura, e di Architettura a Pisa, a Firenze, a Siena, a Padova, e a Venezia.

Giotto secondo la testimonianza del Vasari associò la cultura di queste due arti a quella della Pittura.

Gli allievi istruiti nelle scuole, che questi due maestri avevano stabilite a Pisa, e a Firenze, continuarono come

Questa galleria, che si chiama le loggie del Vaticano, o le loggie di Raffaello, è divisa in un gran numero di arcate, aventi ciascheduna una volta, o piccola cupola, che presenta

essi lo studio del disegno in tutte le sue branche, e trovarono la facilità medesima a professar insieme più di queste arti. Tali furono Giovanni, ed Andrea da Pisa, Taddeo Gaddi, l'Orcagna, ed in seguito con maggior distinzione, il Ghiberti, il Brunelleschi, Leon Batista Alberti, i Pollajuoli, Bramante, Baldassar da Verrocchio, e finalmente Michelangiolo, e Raffaello, i quali guidati dal medesimo sentimento dettero allo studio del disegno la loro prima, e più costante applicazione.

Noi abbiamo ancora precedentemente osservato, che gli amici delle arti, quelli, che ne ricercavano allora le produzioni, si facevano dal canto loro una più estesa idea delle facoltà del genio.

I maestri nati in posteriori tempi, cessando di affidarsi a questo principio generale dell' unione delle tre arti, non hanno più fatto uso del disegno, che per la pratica di una sola, hanno posta nelle loro opere minor facilità, o grandioso, ma precisione maggiore. Lo stupore, che hanno ispirato le loro produzioni è stato minore; l' ammirazione per le loro persone si è indebolita, ma ne sono risultati per l' uso nella vita civile, più certi vantaggi.

L' Architettura, e la Scultura hanno avuta maggior pena a disunirsi, che non la Pittura a separarsi da loro, attesochè servendo l'una di ornamento all'altra, esse trovansi naturalmente ravvicinate. La Pittura meno dipendente dalle sue sorelle ha rotti la prima i suoi vincoli, e si è veduto quanto questa separazione poteva essere vantaggiosa, allorchè il Correggio, e il Tiziano, limitandosi a coltivarla l' hanno inalzata alla perfezione, per mezzo della beltà del colorito.

Sarebbe senza dubbio molto interessante di ricercar gli effetti di questa associazione presso molti maestri dell' an-

quattro scompartimenti, ed in ciascuno scompartimento trovasi uno dei quadri tratti dalla storia santa, dei quali vogliamo parlare. Là si riconosce come dopo aver seguiti gl' insegnamenti della scuola del Perugino con una ingenua

Al tempo di Omero, i Greci avrebbero creduto vedere in questa immagine sublime Giove medesimo, che scuote l' universo movendo il suo sopracciglio.

Sopra un altro lato della stessa volta, fra il cielo, e la terra da lui poco innanzi creati, l'Eterno muovesi pacificamente, cercando di spargere nuovi benefizj.

Nel quarto quadro in mezzo ad un magnifico paesaggio, orna la terra dei suoi novi abitatori; al suo gesto facile e potente gli animali di tutte le specie ricevono, ed assaporano la vita intorno a lui.

Sotto l'arcata seguente, il Creatore presenta la prima donna al suo sposo. Stupito ancora di esistere, Adamo contempla questo dono prezioso, questa creatura attraente, che dee far parte di lui medesimo; nelle sue forme egli gusta l'incanto della bellezza, nel suo portamento quello dell' innocenza; essa è nuda, e non se ne vergogna, perchè il pudore non aveva ancora imparato ad arrossire.

In un'altra composizione la nuova creazione disparisce sotto lo spaventevole ammasso delle acque del diluvio; ma ben presto alla vista del ramoscello consolatore, le porte dell' arca santa si sono aperte; gli animali ne escono due a due. Vi è egli nulla di tanto commovente quanto il gruppo della famiglia di Noè, e l'espres-

sione della tenera speranza di una delle sue figlie appoggiata sopra il suo fratello divenuto suo sposo?

Sotto la quarta arcata la diciannovesima pittura presenta una delle scene le più interessanti del primo tempo. Isacco dando a Giacobbe la sua paterna benedizione, sembra esercitare un atto di sovranità.

Sotto la sesta arcata, Giacobbe conduce via le due sorelle, che egli ha ottenute per spose, i loro figli, e le loro schiave. I cammelli sopra i quali queste donne sono montate, ed i nume-

di Giuseppe contro di lui, la ferocia medesima di alcuni fra essi, questi sentimenti, e tutte le loro gradazioni sono espressi con una verità, che suppone non solamente la più grande abilità nell'esecuzione, ma ancora la più intima conoscenza delle affezioni del cuore umano; ora Raffaello troppo giovane non aveva acquistata tal cognizione collo studio; egli non poteva esser penetrato nei segreti della filosofia morale: essa era dunque in lui un dono naturale, ed egli era condotto all'ideale della composizione, e dell'espressione da un tatto sicuro, per una specie d'istinto, che potrebbe dirsi divino.

L'espressione è ancora più dotta nella pittura incisa sotto il N°. 3.

Giuseppe spiegando un sogno a Faraone, è in piede in una attitudine semplice, senz'altro movimento, che quello di un uomo, che annunzia i decreti della Provvidenza. La sua attitudine parla così chiaramente, che si crede intendere la di lui voce. La convinzione del principe, lo stupore dei cortigiani, i quali senza rompere il silenzio si comunicano ciò che pensano, tali sentimenti sono espressi con una tal precisione, che sembra di esser personalmente presente alla scena.

Nel modo istesso non la rappresentazione, ma la cosa medesima si vede sotto il N°. 1 di

questa medesima tavola, nella composizione di Mosè salvato dalle acque.

In una bella campagna sopra la riva di un fiume, che si allontana da una città maestosa, passeggiando la figlia di Faraone colle sue compagne, vede un fanciullo esposto sull'onde. Essa fa chiamare due donne, che il caso sembra aver ivi cond[illegible] l' una era la sorella, e l'altra la madre del l Con qual verità l'artefice ha dipinta la loro aura nel ritirarlo dal fiume; quale ansieti llo sguardo della madre avida di sapere li è ancora vivente. La compassion ovine principessa non è espress a minu ecisione. Il bambino era bello; essa lo e lochiama *Mosè*. Le sue seguaci prone nzione, se ne avvicinano con curiosità ividono con una timida premura, d cu olci per delle giovinette, sempre animat siderio di esser madri. Il cuore umano non fre scena più ingenua, e giammai poeta ai pittore dette ai suoi quadri gra e.

Nelle opere llo, l'ordinazione è sempre semplice, sempre hiara, perchè l'idea della scena si presenta al spirito sempre completa, e perchè essa non raccia mai che un solo momento. Il suo o , e la sua immaginazione dirigono di concerto la sua mano obbediente; in fatti questo talento ublime imprime nelle sue

minime produzioni, un carattere originale, ed egli è dappertutto il rivale dell'antico.

La tavola CLXXXVI ci darà anche altre prove di quest'ultima asserzione, ma avanti di attarcarcici vediamo come, afferrando tutti i caratteri, questo gran maestro sa insieme dipingere i costumi dei patriarchi con una ingenuità degna del testo della Bibbia, e delle prime età del mondo, e sviluppare tutte le ricchezze di un'immaginazione poetica in dei soggetti del nuovo Testamento, fondamento di una religione novella in un mondo di già invecchiato.

I cartoni destinati a servir di modello alle tappezzerie, delle quali Leon X mobiliava i suoi appartamenti, offrivano al suo talento un più esteso campo, delle strette volte delle loggie. Raffaello profittò di una sì felice occasione, per spiegare tutta la fecondità della sua immaginazione. Direbbesi, che egli aveva preveduto, che nella più bella città del mondo, sotto i raggi del sole il più brillante, queste tende dovevano offrir ciascun anno alle nazioni riunite uno spettacolo interessante (1).

(1) È infatti per il *Corpus Domini* nell'occasione, che il sovrano pontefice porta il Santissimo Sacramento, che queste tappezzerie, la magnificenza delle quali convien sì bene a questa marcia trionfale, sono esposte in qualche modo agli sguardi di tutto l'universo. Il viaggiatore arrivando sopra la piazza di san Pietro, di cui in questo momento centomila persone riempiono appena l'immensità,

L'adorazione dei magi dispiega una magnificenza imponente. Tutto annunzia in questa composizione la pompa dell'oriente; il fasto dei re dell'Asia si spiega intorno ad una umile capanna. Due gruppi principali dividono il quadro. Quello della dritta si rileva sopra un fondo ricco di particolarità, e tutte le parti ne son tanto ben combinate, che l'attenzione, e l'interesse portansi naturalmente sopra la Vergine, e sopra il suo figlio, che essa offre all'adorazione dei tre sovrani. Questo omaggio non ha nulla, che la sorprenda; essa conosce il segreto dell'Altissimo.

È impossibile di concepire se non si è veduto questo lavoro, la quantità innumerabile delle figure, tanto di uomini di ogni età e di ogni classe, tanto di animali tutti in differenti situazioni, e tutti diretti verso il medesimo scopo, che questo gran pittore vi mette in azione. Que-

obbligato dapprincipio di elevare i suoi sguardi verso la cupola, quel colosso, che domina in lontananza nell'aria, si riporta ben presto a sinistra verso la colonnata. Là sopra gli archi del portico, queste tappezzerie fresche ancora, risplendenti d'oro, e di seta formano una galleria di quadri di una prodigiosa dimensione. Sebbene colpito da una moltitudine di grandi oggetti, lo spettatore vi trova un campo proprio ad aggrandire ancora le proprie idee. Le figure vi sono generalmente di un taglio al di sopra delle proporzioni naturali.

Se ne possono vedere le composizioni nelle belle stampe di Luigi Sommeran, incisor francese, eseguite in Roma nel 1780.

sta convenienza dello stile con il soggetto, Raffaello l'univa ad una varietà prodigiosa. Ricco come la natura egli sembra divider con lei il potere di moltiplicarsi senza ripetersi.

Quali vive espressioni nei tre pezzi di tappezzeria, che rappresentano la strage degl'innocenti. Qua delle madri disperate portano via i loro figli. La prima che fugge, getta un grido, che il movimento delle sue braccia sembra farci sentire. Più lontano queste donne lottano contro i carnefici; la rabbia le trasporta; ma quanto questo sentimento è differente dalla ferocia, che esse si sforzan di vincere! La scena è terminata dalla figura di una donna sedente, che piange il suo figlio. Il suo dolore è cupo, e muto; ella ha presso di se il bambino morto.

La presentazione del fanciullo divino al tempio ispira al contrario delle idee dolci e consolanti. Si fa per una parte osservare il modesto contegno della Vergine, e delle tre donne, che l'accompagnano, dall'altra l'attenzione rispettosa dei ministri del tempio, e la gioja del gran sacerdote, il quale pieno dello spirito profetico, sa che questo bambino è Dio, conosce anticipatamente il benefizio, che egli apporta al genere umano.

Raffaello possiede l'arte di offrire al pensiero il presente, l'avvenire, e qualche volta anche il passato. In cotal modo nella composizione,

che rappresenta Gesù Cristo, che discende all' inferno, egli ha posto sul davanti Adamo, ed Eva, che esprimono al Salvatore la loro riconoscenza, e che rammentano con questa mossa la caduta del genere umano, le sue disgrazie, e la redenzione, che ne è il rimedio.

Ma qual potenza di genio non è stata necessaria al pittore, per passare con un egual successo da queste pacifiche composizioni ad una scena piena di tumulto, e di agitazione, e nella quale si spiega tutto ciò che la potenza divina ha d'impero sopra i mortali!

Un uomo colpevole camminava alla testa di una truppa di altri uomini fieri, ed audaci come lui. Il Dio che essi offendono, fa risuonar la sua voce dal seno delle nuvole; il loro capo la sente, e cade, *audivit vocem*. La maraviglia, lo spavento, la vergogna, danno nella sua caduta alla di lui fisionomia un carattere, che non può esprimersi per mezzo di parole. Il suo cavallo sen fugge; colpiti dallo spavento medesimo, i suoi satelliti corrono verso di lui; tutto l'interesse si concentra nel medesimo punto; tutte le parti unite fra loro, come un fascio di raggi, colpiscono, e penetrano l'anima (1). Questo è

(1) Questo è un capo d'opera di composizione, o per meglio dir di espressione pittorica.

La pittura non avendo per farsi intendere, che l'immagine di uno stato di cose istantanee, è obbligata a

il trionfo di una pittura sopra un racconto, di un quadro sull' andamento successivo, e lento delle parole, perchè la luce arriva all' occhio più rapidamente, che il suono all' orecchio. Questa composizione è incisa sotto il N°. 4 della medesima tavola.

Un' altra di un carattere opposto non cede in alcun modo a questa nel genere di merito, che si può chiamar l'eloquenza pittorica. Non si è qui trattato di esprimere un turbamento violento, dei movimenti straordinarj; un uomo pochissimo elevato al di sopra dei suoi uditori per il posto, che il pittore gli ha dato, sembra col suo gesto avergli persuasi. Nel lor variato contegno, noi li vediamo tutti penetrati dalla verità delle sue parole. È questi san Paolo, che predica agli Areopagiti *il Dio ignoto.* Quali ascoltatori da convincere! Non ostante la

scegliere per soggetto delle sue rappresentazioni il momento il più preciso, ed il più facile a comprendersi dell'avvenimento, che essa vuol rammentare. Bisogna anche, che essa dia a ciaschedun personaggio un movimento talmente giusto, che lo spettatore creda sorprendergli tutti avanti che la loro azione particolare sia terminata, potrebbe dirsi prima che il gesto che l' indica, sia terminato. Questa obbligazione, appartiene all' essenza dell'Arte. Raffaello vi si è quasi sempre conformato, e specialmente in questa occasione con una scienza maravigliosa.

La maraviglia, ed il terrore, sentimenti propri a tutte le figure, formano ancora nelle sue opere, secondo i loro differenti gradi, l'espressione caratteristica di ciascuna di esse.

potenza della verità gli ha soggiogati. Noi non possiam dubitarne; la pittura esercita qui sugli occhi, e sull'animo la pienezza del suo impero.

Sempre fedele alle convenienze Raffaello rende un luminoso omaggio a questo principio, nella composizione, che riporto sotto il N°. 5.

L' apostolo dei Gentili, ed i suoi compagni avevano operati tanti prodigj in favore degli abitanti della Licaonia, che a Listri gl' idolatri presero la risoluzione di tributar loro gli onori divini sulla pubblica piazza avanti i templi delle antiche divinità. L'altare è preparato; già l'incenso fuma; le vittime stan per ricevere il colpo mortale; un popolo immenso le circonda; non si aspettano, che gli uomini maravigliosi, che debbono esser l' oggetto di questo nuovo culto. Essi arrivano; Barnaba sembra esser Giove; Paolo perchè portava per ordinario la parola, *quoniam erat dux verbi*, è preso per Mercurio. Ma a questo spettacolo tutti e due ritraggonsi per orrore. San Paolo strappa le sue vesti, ed esclama, o Popoli, che volete voi fare! *Viri quid haec facitis!* Noi siamo mortali come voi. Ad un tal grido, alle evidenti testimonianze del suo dolore, questa moltitudine in delirio si arresta; un uomo ritiene il braccio di quello, che doveva immolare la vittima, e che era presso a colpirla; altri allontanano il bove, che già trovavasi sotto la scure. Tutti son pre-

si da stupore, ed arrossiscono per vergogna, perchè essi erano cristiani, e per tal titolo erano stati guariti dei loro mali; i cechi vedevano, i paralitici camminavano; di modochè son trasportati dal pentimento, e dalla riconoscenza. Questi sentimenti differenti si esprimono nei loro sguardi, e nei loro gesti con la prontezza del lampo, e la vivacità del gran giorno. Giammai sopra più nobil teatro, adorno di una architettura più magnifica, non si sviluppò più maestosamente la pompa della religione dei Gentili. Ma che divien'ella alla voce di san Paolo? L'inviato del Dio unico, colla sola espressione della sua indignazione e del suo dolore, ha distrutto l'illusione consolidata nell'antichità de' secoli.

Il gran spettacolo della caduta della idolatria, congiunto qui con tanta intelligenza a quello dello stabilimento della religione cristiana, presenta il doppio interesse del ravvicinamento dei tempi, e del trionfo della fede sopra il paganesimo.

Dopo aver considerato Raffaello nelle composizioni, in cui ci rappresenta ora le immagini sublimi della filosofia, ora i misteri del cristianesimo, vediamolo presentemente nella sua inesauribile fecondità, animare i racconti di una delle favole più piacevoli, che l'antichità ci abbia trasmesse. Il soggetto di questa finzione non è attinto fra gli ordinarj effetti delle passio-

ni sul cuore dei mortali. Non è questa una delle particolari avventure, nelle quali Amore si è fatto un gioco di turbare il riposo degli altri abitatori dell'Olimpo. Nemmen questo Dio è esente dall'amare; egli arde qualche volta bruciandosi alla sua propria face. Sono le conseguenze della violenta passione, che egli ha presa per Psiche, che Raffaello imprende a render sensibili. Bisogna dare a questa giovine principessa una bellezza tanto perfetta, che gli uomini possano crederla più bella di Venere stessa. Bisogna esprimere degnamente la gelosia di questa Dea contro una mortale, che osa disputarle l'impero della bellezza, rappresentarla opprimendo la sua rivale di straordinarie fatiche, di inauditi gastighi, perseguitandola sulle acque, sulla terra, e nell'inferno.

C'est Venus tout entière à sa proie attachée (1).

Pacificata finalmente dalle sommissioni del suo figlio, e dell'amante, che egli non può cessar di adorare, Venere consente alla loro felicità colla condizione nulladimeno per salvare il proprio orgoglio, che piacerà a Giove d'inalzare questa mortale nell'ordine delle divinità.

(1) Se prestasi fede a Fulgenzio la tavola di Apuleio è un emblema delle pene, che seguitano le amorose passioni. Raffaello esprime questo filosofico scopo molto sensibilmente nelle sue composizioni pittoriche.

Il padre degli Dei, e degli uomini vi consente, e Psiche è trasportata nell' Olimpo. Qui il pennello dee spiegare tutto ciò che può aver di splendore, e di delicatezza. Psiche ha bevuto il nettare, essa è immortale; essa sposa Amore, e da questa coppia incantatrice nasce la Voluttà, da cui queste ridenti pitture sembrano essere state eseguite. Il genio di Raffaello si è tanto abilmente appropriato lo stile de' suoi antichi modelli, di Apulejo, di Saffo, di Apelle, di Zeusi, che si crede vedere, o intendere essi medesimi. Questi poeti, e questi pittori avrebbero imitato Raffaello se fossero vissuti dopo di lui.

Considerate i movimenti di Psiche, allorchè essa si avvicina alla montagna deserta per obbedire all' oracolo. Il re suo padre la conduce, il popolo l' accompagna; ma, non ostante il numero dei personaggi, è dessa, che richiama gli sguardi la prima. La sua attitudine semplice, e commovente spande sopra l' insieme della composizione un interesse melanconico. Il soggetto è pienamente eseguito. Non lo è meno felicemente, allorchè Psiche è rappresentata in un palazzo, servita a tavola da genj benefici, scena, che riproduce il N°. 13 della tavola CLXXXVI. De' melodiosi concerti si uniscono per incantarla al dolce linguaggio del suo invisibile amante. La sua testa senza maniera nel disegno, senza

affettazione nell' attitudine, pende con una grazia inesprimibile del lato per cui viene il suono, che la rapisce. Essa ascolta, come si ascolta qualcheduno, che non si vede, o che ha cessato di parlare, ma che si crede ancor di sentire (1). Le costumanze antiche sono scrupolosamente seguite in tutti questi disegni, e particolarmente in quelli dei quali ora parlava; tutto vi respira il profumo dell' antichità. In quello, che io do sotto il N°. 8 rappresentante Psiche alla sua toeletta, due donne in piede vicino alla giovine amante del figlio di Venere ritengono le vestimenta, che ella si spoglia, sostengono le sue belle braccia, intrecciano i suoi lunghi capelli, e formano con lei il gruppo più felicemente disposto.

Gli dei hanno veduto senza dubbio spesso Venere, e le Grazie presso di lei; ma Raffaello dove le ha egli vedute, direbbe l' antologia greca?

Tre figure solamente riempiono la composizione del N°. 9. Vi si vede Psiche ascoltando

(1) Ciò che Raffaello ci fa vedere in un grazioso disegno, Milton l' ha espresso in dei bei versi al principio del suo ottavo canto. Egli dice, che l' Angelo aveva cessato di parlare quando Adamo credeva ancora d' intenderlo.

The Angel ended, and in Adam's ear
So charming left his voice, that he a while
Toughht him still speaking, still stood fix'd to hear.

le sue sorelle, che l'ingannano spietatamente. La sua buona fede, e la loro perfidia si dipingono nel portamento di ciascuna di esse, in una maniera parlante.

Fra i disegni nei quali egli aveva rappresentata questa storia di Psiche, e che i più abili incisori del suo tempo hanno riprodotti in trentadue, o trentotto piccole tavole molto conosciute (1), Raffaello ne scelse alcuni dei più interessanti per l'ornamento dal palazzo presentemente chiamato *la Farnesina,* il quale apparteneva allora ad Agostino Chigi, ricco cittadino di una città per lungo tempo rivale di Firenze, e rivale egli stesso dei Medici per la sua magnificenza, e per la sua passione per le belle arti.

Un gran portico di questo palazzo, composto di molte arcate, è consacrato intieramente alla gloria dell'amore, alla rappresentazione dei suoi attributi, delle sue vittorie sopra i mortali, e sopra gli dei medesimi; i suoi trofei coprono le mura e le volte dell'edifizio.

Nella parte principale è dipinto da un lato il consiglio degli Dei, dall'altro il banchetto

(1) Fra i monumenti dell'Arte, di cui i disastri della rivoluzione francese hanno fatta temere la perdita, e la di cui conservazione è dovuta alle cure del signor Le Noir, direttore del Museo dei monumenti francesi, trovansi ventidue quadri dipinti sul vetro dietro i disegni della storia di Psiche di Raffaello. Queste vetrate ornavano altra volta il castello di Ecouen.

celeste, a cui tutto l'Olimpo trovasi riunito per celebrare le nozze di Cupido, e di Psiche. Ciascheduna divinità è caratterizzata colla diligenza la più fedele, e la più ingegnosa (1). Non si può esprimere con parole l'incanto, che Raffaello ha sparso negli ornamenti degli angoli, e dei quadrati, che accompagnano le due grandi composizioni principali.

Le attitudini delle tre Grazie, che ne fanno parte, e che formano il gruppo inciso qui sotto il N°. 11, sono variate, e tanto piacevolmente equilibrate, che si crederebbe questa disposizione un effetto naturale del ravvicinamento volontario di queste divinità.

Forse le Grazie medesime composero il gruppo di N°. 12 in cui Giove è dipinto accarezzando Cupido? sarebbe facile il crederlo, *Graeca res est*. Giove, e il figlio di Venere sono disegnati, come Anacreonte gli avrebbe cantati.

In questi differenti affreschi i contorni più eleganti, e le più belle carni, sono espresse con una tal freschezza di tinte, ed un tale impasto,

(1) *Tunc poculum nectaris quod vinum Deorum est, Jovi quidem suus pocillator ille rusticus puer, caeteris vero Liber ministrabat. Vulcanus coenam coquebat. Horae rosis, et caeteris floribus purpurabant omnia. Gratiae spargebant balsama. Musae quoque canora personabant. Apollo cantavit ad citharam.* Ecco ciò che dice piacevolmente Apulejo, e ciò che Raffaello ha dipinto con grazia anche maggiore.

che esse possono stare a fronte a questo riguardo colle pitture a olio le più midollose.

Il pennello di Raffaello quando ei lo confidava ai suoi allievi, senza eccettuarne Giulio Romano, è lungi dalla perfezione, alla quale ei si inalza quando lo dirige egli stesso; egli è la lancia di Achille nelle mani di Ettore (*).

Un merito eminente di questo gran pittore nelle composizioni tratte dalla favola di Psiche, merito indipendente dell'esecuzione, consiste nella perfetta conformità delle immagini con quelle della Mitologia. Le sue invenzioni non la cedono in nulla ai brillanti racconti di Apulejo, e del nostro La Fontaine.

Egli ha seguiti questi autori quasi alla lettera (**), come farebbe una traduzione poetica nella passeggiata di Venere sopra le acque, uno dei più bei disegni di questa storica serie (1).

Più ricca ancora, e non meno variata, non meno poetica, è la marcia trionfale di Galatea

(*) Il lettore sostituirà senza esitazione Patroclo. (*N. del T.*)

(**) Anche la Fontaine! (*N. del T.*)

(1) *Ut poesis pictura*.

« Un uccello aquatico fedele alla dea nata dall' onde, « viene ad avvertirla della ferita del di lei figlio; i del- « fini formano coi loro curvi dorsi il suo carro, le Nereidi « il suo corteggio; un Tritone chiama col suono della « sua tromba gli altri abitatori del mare, e Nettuno istesso « ordina ai flutti una calma compiacente. Zeffiro, unendo « le sue a tante cure sostiene al disopra di Venere per « garantirla dagli ardori del sole, un velo leggiero al « pari di lui. » Apulejo.

sull'Oceano, composizione dovuta al suo genio, ed eseguita in parte dai suoi allievi, che vedesi nella Farnesina, e che io riporto sotto il N°. 10.

Galatea è in piede, sopra una conchiglia, cui sono attaccati dei delfini, che guida un'amore, *parvulus auriga*. Da una mano essa tiene le redini, e nel medesimo tempo con una grazia infinita essa volge i suoi sguardi verso le sue sorelle. Al di sopra della sua testa alcuni amori, che riempiono l'aria, feriscono colle loro freccie queste giovani divinità delle acque, ed esse divengono la preda dei semidei del mare.

Questa pittura abbonda in idee ridenti. I gruppi sembrano moversi come l'aria, e le acque, teatro de' loro scherzi. Se non è possibile di accordare a Raffaello per ciò che concerne la bella figura di Galatea, che egli vi abbia fatto uso del bello ideale, principio dell'arte antica, non si può negare, che egli non si fosse occupato negli studj propri a condurvela. Egli ebbe anche incontestabilmente la conoscenza di questo bello perfetto, perchè non si sospira quello, che non si conosce, e noi troviamo le sue lagnanze per la difficoltà di pervenirvi consegnate nella lettera, che egli ha scritta a questo proposito al suo amico, il conte Castiglione (1).

(1) *Per dipingere*, gli dice egli a proposito di questa figura di Galatea, *per dipingere una bella mi bisogna*

Questa tavola su cui si trovano riunite le principali produzioni storiche e mitologiche di Raffaello, è terminata da alcune figure emblematiche.

Sono esse la Teologia, la Filosofia contemplativa, la Giustizia, e la Poesia, dipinte sopra campi di forma rotonda nella sala del Vaticano, in cui vedesi la scuola di Atene.

In mezzo a queste invenzioni morali, ho posto il ritratto del loro autore. L'ingenuità, la grazia la nobiltà impresse nelle sue sembianze, promettevano in qualche maniera le alte qualità, che hanno illustrato questo bel genio.

Tav. CXCV. Arabeschi composti da Raffaello dietro Arabeschi antichi. Sec. XVI.

Sopra la tavola CXCV vediamo Raffaello divertirsi disegnando gli arabeschi dei quali ha rivestiti i pilastri delle Loggie. Alcune di queste composizioni bisogna confessarlo, si accordano assai male colle istorie sacre dipinte nelle

ria vedere più belle, e che V. S. si ritrovasse meco a fare scelta del meglio.

Non è possibile di dare una definizione più giusta del bello ideale. Sappiamo anche, che Raffaello aveva il costume di dire, che il pittore deve spesso rendere gli oggetti, non come la natura gli ha fatti, ma come essa dovrebbe fargli.

Molte cause avevano contribuito ad elevare le sue idee, ed il suo stile; le sue letture, e le sue conversazioni con i poeti, ed i letterati del suo tempo, producevano lo stesso effetto sopra il suo spirito, che la vista delle produzioni dell' arte antica.

volte di queste gallerie, e peccano contro quella convenienza, alla quale egli si è mostrato per tutto altrove tanto fedelmente attaccato. Ma si vede chiaramente la causa di questa licenza nel gusto del secolo, e nelle abitudini della corte di Leone X. I costumi pubblici, e quelli di questo papa medesimo, erano così corrotti, che i pittori come i poeti permettevansi senza difficoltà, e quasi potrebbesi dire in buona fede, la mescolanza del profano col sacro, e quella delle immagini le più libere con i più gravi soggetti.

L' esempio di Raffaello messe in onore gli arabeschi, e Giovanni da Udine suo allievo, che egli aveva incaricato dell'esecuzione di quelli del Vaticano, essendovisi fatto una gran riputazione, fu particolarmente ricercato per abbellire differenti palazzi di questo genere di ornamenti.

Tav. CXCVI. Arabeschi composti, ed eseguiti da Giovanni da Udine scuolaro di Raffaello. Sec. XV.

La tavola CXCVI rappresenta alcuni di questi scherzi d'una ridente immaginazione.

Che non poss' io esponendogli sotto gli occhi del lettore, sperare, che si formi un'idea del piacere, che egli proverebbe, se vedesse gli originali.

Vicendevolmente pomposi, o semplici, sempre eleganti, e nobili, qualche volta voluttuosi, essi racchiudono mille oggetti differenti, riportano una moltitudine di fatti, rammentano

tutti i climi, mettono a contribuzione l'intiero universo, ed offrono ad uno spirito coltivato sorgenti d'interesse di tutti i generi.

Fu negl' intervalli dei grandi lavori, ai quali si abbandonò Raffaello durante i dodici, o tredici anni del suo soggiorno in Roma, che egli eseguì i quadri da cavalletto ed i disegni sparsi nelle diverse collezioni dell' Europa, che Marcantonio ha fatti generalmente conoscere colle sue eccellenti incisioni.

Nella maggior parte di queste composizioni Raffaello ha seguito il gusto del secolo, alla fine del quale egli era nato. Vi ha rappresentato delle Madonne, delle sante Famiglie, delle deposizioni dalla Croce. Ma liberatosi da un sistema d'imitazione, che dapprincipio ispirato da un sentimento religioso aveva condotto ad una maniera fredda e monotona, egli seppe rendere tutti i suoi soggetti interessanti. La Vergine, sotto la sua matita, tocca i cuori colla sua modestia e colla sua umiltà, ma essa associa a queste virtù tutta la dignità di una mortale divenuta la madre di Dio. Essa è bella, ma la sua bellezza non è come quella di Venere. È al piede della Croce con san Giovanni, ed il suo dolore profondo porta differenti caratteri da quelli del diletto discepolo.

A qual sublimità quanto all' invenzione, a quale energia quanto all' espressione delle affezioni dell' anima, non si è egli elevato nel quadro co-

nosciuto sotto il nome dello *spasimo*, che si conserva a Madrid (1).

Quando egli ha dipinto quel san Michele, il di cui possesso onora la Francia fino dai tempi

(1) Questo quadro rappresenta Gesù Cristo, che porta la sua croce seguito dai carnefici, e riscontrando sua madre.

Un gran maestro ne ha data una descrizione bella egualmente che istruttiva (*).

È principalmente in questo lavoro, che si fa notare quella perfezione di disegno senza la quale non si può arrivare ad una giusta espressione. Vi si ammira particolarmente il talento di stabilire fra il carattere di ciascheduna figura, la sua azione, e le forme delle sue membra, una convenienza perfetta. Questo merito è portato al più alto grado nella figura del Cristo, in quelle delle sante Donne, come anche in quelle degl'uomini crudeli incaricati della esecuzione, ed in nessuna parte l' energia dello stile altera sia la dolcezza dell' espressione, sia la bellezza, o la maestà delle forme, necessarie in un simil soggetto.

Facendo la descrizione di questo quadro nel suo esame delle principali pitture del palazzo reale di Madrid, il giudice il più dotto, ma anche il più severo dei talenti, e delle opere di Raffaello, e che ricusavagli qualchevolta la cognizione del bello ideale familiare agli antichi, Mengs, sembra confessare, che ei vi si è inalzato in questa occasione. Egli pensa, che dando alla testa del Cristo un carattere come quello, che gli avrebbero attribuito i Greci,

(*) L' autore vuol parlare di Mengs; *Lettera a D. Ant. Ponz.* tom. 2 delle sue opere pag. 76 et seg - Possono vedersi le principali teste di questo quadro incise dietro dei calchi, nella collezione de cinque quadri di Raffaello appartenenti a S. M. il re di Spagna pubblicata a Parigi, dal signor Bonnemaison nel 1818. (*Nota dell' Editore francese*).

di Francesco I, più certo ancora, che non lo fu il dotto autore dell'Apollo di Belvedere, che per debellare un mostro infernale, basta ad un essere divino il volerlo, ei non ha resa l'attitudine dell' Angiolo minacciante, che tanto quanto era necessario per non lasciare alcun dubbio sulla sua vittoria. Nessuno sforzo nuoce alla grazia, che questo celeste guerriero congiunge alla sua fierezza. Il disdegno è sopra le sue labbra, ed il suo sguardo è tranquillo. Ei rade appena il suolo infiammato, in cui il suo solo avvicinarsi ha precipitato il suo rivale. Questi con l'occhio infiammato, esprimendo la sua rabbia con tutti i suoi movimenti, ravvolgendo su se medesimo le sue orribili membra, sembra annientato sotto i colpi del fulmine (1).

se avessero voluto comporlo di quello di Giove, e di quello di Apollo, ha saputo unirvi l' espressione di una sofferenza mortale. Dietro questo esempio, e molti altri si può affermare, che Raffaello non era lontano dalla perfezione delle scuole antiche, quanto al bello ideale, e sopratutto quanto all' alleanza di questo bello coll' espressione. Potrei anche citare a questo soggetto le teste venerabili de' suoi patriarchi, e quelle de' suoi apostoli; vi si trova in mezzo ad una varietà maravigliosa di forme, nell' une l' espressione di una fede per così dire innata, naturale ad uomini vicini alla creazione; nelle altre quella di una fede ingenua ispirata dalle predicazioni del Salvatore.

(1) Forse un gran poeta non ha così bene descritto il furor di Satano e il sentimento di vendetta, dal quale egli non cessa di essere animato, che rammentandosi que-

Noi abbiamo osservato nel corso di questa storia, che le scuole di Leonardo da Vinci, e di Masaccio, e quella pure di Giotto, avevano meritato gli elogj, che si debbono all'ingenua imitazione della semplice natura.

sto bel quadro. Egli lo aveva ammirato in Francia in uno dei viaggi, co' quali egli arricchiva la sua ardente immaginazione, come faceva Omero, di cui egli provò il destino.

Milton dice del demonio stramazzato (lib. I vers. 600).

. . . . But his face
Deep scars of thunder had intrench'd, ande care
Sat on his faded cheek, but under brows
Of dauntless courage, and considerate pride
Waiting revenge.

Sarebb' egli similmente dopo di aver contemplato a Bologna il bel quadro di santa Cecilia, che un altro celebre poeta della medesima nazione ha tanto bene espresso il potere della musica con questi versi ingegnosi:

. . . . Divine Cecilia came
Inventress of the vocal frame;
The sweet enthusiast, from her sacred store,
Enlarg'd the former narrow bounds,
And added length to solemn sounds,
With nature's mother wit, and arts un (known before).
. . . . .
She drew an angel down.

Vasari dice, che la santa è *tutta data in preda all' armonia.*

Il di lei sguardo è ne' cieli; ella vi ha elevati gli accenti che accompagna il concerto degli angioli; si crede sentirlo,

Fu introducendo nei loro quadri un gran numero di ritratti, che essi l' inalzarono a questo grado di merito. Raffaello ha anche prodotto un gran miglioramento nell' Arte collo stesso mezzo. Egli ha insegnato come dipingendo il ritratto di un uomo celebre a cagione di qualche talento, o di qualche qualità singolare, si deve esprimere sulla sua figura l' impronta di questo talento, o di questa qualità originale. Ei rendeva sensibili nelle loro sembianze le abitudini dei suoi modelli, il giro del loro spirito, e fino il genere delle loro occupazioni giornaliere; arte difficile frutto di un' attenzione filosofica, e per mezzo della quale inalzandosi al di sopra del materiale di una testa, o di una figura intiera, il pittor di ritratti prende posto nell'ordine dei pittori di storia.

Dipinto con questo raro talento, il ritratto del terribile Giulio II, secondo la testimonianza del Vasari *era tanto vivo, che faceva temere.* Quelli di Leone X, e dei cardinali Medici, e Farnese, sono egualmente di una verità, che fa illusione.

Con la fedeltà medesima riproduce questo gran maestro delle attrattive piccanti nel ritratto della sua amica, modello frequente dei suoi schizzi, ed una bellezza imponente in quello della regina di Svezia Giovanna di Aragona, di cui il cardinale Ippolito dei Medici fece pre-

sente a Francesco I, a questo principe, che fu una volta, dice la storia, l' amante indiscreto di una regina, e tutta la sua vita l' appassionato ammiratore delle bellezze della natura, e dell' Arte.

Il colorito, che Raffaello impiegò nella maggior parte dei suoi ritratti, e particolarmente nel suo proprio, che si conserva in Firenze nel palazzo Altoviti, attesta, che egli conosceva tutti i mezzi della pittura a olio, e che ei gli metteva in opera quando voleva; Mengs ne ha fatta l' osservazione.

Il suo pennello più vario di quelli de' suoi predecessori, elevandosi a soggetti di tutti i generi, trattava con un successo eguale i fatti eroici della storia, e i ridenti tratti della mitologia. Il ratto di Europa, quello di Elena, il giudizio di Paride, il sacrifizio d' Ifigenia, non lo onorano meno delle altre sue produzioni.

Le sue immagini sempre amabili, giammai indecenti, non prestano alle Baccanti ed alle loro orgie, che la voluttà delle Grazie. Alessandro l' avrebbe ricompensato, come seppe ricompensare Apelle, se egli avesse veduto Rossellane ornata di tutte le attrattive della modestia, come ei l' ha rappresentata nella composizione, che si denomina le Nozze, o l' Incoronazione.

Il tumulto delle battaglie, l'urto delle armate, le maschie e terribili espressioni dei combattenti non furono punto straniere al suo talento. Egli dipinge il furor dei guerrieri con energia, la loro morte con una terribile verità.

Bisogna confessare nulladimeno, che è nella nostra storia sacra, che egli ha attinto il soggetto del quadro, nel quale egli ha portato ancor più lungi la parte sublime dell' espressione, quadro che messe il sigillo alla sua riputazione, e segnò il termine ahi! troppo corto della sua vita (1)!

(1) Il dispiacere dell' universo per questa morte immatura, espresso nel momento, in cui essa accadde, e rinnovato ogni giorno, questo dispiacere è troppo conosciuto, perchè noi dobbiam rammentarne le circostanze. Noi non ci permetteremo, che una sola citazione, che non sarà senza interesse. Essa è presa da una lettera riportata dall' abate Morelli, in seguito di un' opera intitolata *Notizie delle opere di disegno* etc. *di un anonimo* pag. 210.

Questa lettera scritta pochi giorni dopo la morte di Raffaello, contiene queste parole.

« Il venerdì santo di notte venendo il sabato, a hore 3
« morse il gentilissimo, et excellentissimo pictore Raphaelo
« da Urbino, con universale dolore de tutti, et maxima-
« mento delli docti .... Il pontefice istesso ne ha avuto
« ismisurato dolore, et nelli XV giorni, che è stato in-
« fermo ha mandato a visitarlo et confortarlo, ben sei
« fiate. Pensate, che debbiano havere fatto gli altri. Et
« perchè il palazzo del pontefice questi giorni ha minac-
« ciato ruina, talmentechè sua Santità se ne è ito a stare
« nelle stanze de monsignor de Cibo, sotto di quelli,
« che dicono, che non il peso delli portici sopraposti è
« stato di questo cagione, ma per fare prodigio, che il
« suo ornatore avea a mancare. Et in vero è mancato

Si cita ordinariamente sotto il titolo della *Trasfigurazione del Salvatore*. Esso è inciso sopra la tavola CCIII. Fra le bellezze delle quali brilla, non citerò che quelle, che posson servir di risposta a certe critiche ripetute sovente sopra l'unità della composizione, e sul chiaroscuro. Sembra, si dice, che vi siano due azioni separate dalla distribuzione delle figure, dalla disposizione del sito, ed anche dalla differenza del colore.

Ma se avvicinandosi a questo quadro ci si riporta al giudizio dell'occhio, così come dee farsi avanti le produzioni di un'arte, che non parla allo spirito che per mezzo del senso della vista, l'idea completa di un grande avvenimento colpisce l'anima, che ne è vivamente commossa;

« uno excellente suo pare, e del cui mancare ogni gen-
« tile spirito si debba dolere, et rammaricare non sola-
« mente con semplici, et temporanee voci, ma ancora
« con accurate, e perpetue composizioni, come, se non
« m'ingànno, già preparano di fare questi compositori
« largamente. Dicesi che ha lasciato ducati 16 millia,
« tra' quali 5000 in contanti da essere distribuiti per la
« maggior parte ai suoi amici, et servitori, et la casa
« che già fu di Bramante, che egli comprò per ducati
« 3000 ha lassata al cardinale di santa Maria in Portico.
« Li è stato sepolto alla Rotonda, ove fu portato hono-
« ratamente. L'anima sua indubitatamente sarà ita a con-
« templare quelle celesti fabbriche che non patiscono op-
« posizione alcuna. Ma la memoria, et il nome resterà
« quaggiù in terra, et nelle opere sue, et nelle menti
« degli uomini da bene, lungamente etc. »

è questa la prima impressione, che produce l'insieme della composizione.

Circa la metà della parte inferiore è una donna in una commovente attitudine, circondata da uomini, i quali alzando le braccia per l'effetto di una forte agitazione dirigono l'occhio, e strascinano l'attenzione dello spettatore sopra la parte superiore. La si solleva nell'aria una figura maestosa, che squarcia le nuvole con una massa di luce abbagliante, ed immensa. I raggi, che partono da questa altezza celeste, portano il loro splendore, e sopra le parti anteriori, e sopra un paesaggio, che fa il fondo del quadro. L'ombra ben accomodata di un monticello posto fra questi due siti, lungi dal disunirli, ne forma l'unione, addolcendo i passaggi delle luci dell'uno a quelle dell'altro, e le due parti principali compongono così un solo tutto perfettamente connesso e per la disposizione degli oggetti, e per la concordanza dei colori.

Che ci si renda conto dell'emozione, che si prova, che ci si applichi a riconoscere lo spirito della composizione, si riconoscerà, che Raffaello poteva in fatti, senza urtare la verosimiglianza, riunire le due circostanze della trasfigurazione del Salvatore, e della guarigione dell'indemoniata. Qual cosa più degna di un essere divino, quale più conforme alla sua natura, che aggiungere allo spettacolo della sua gloria

quelle di un nuovo benefizio, e di chiamare in questo momento ai suoi piedi i bisogni, e la speranza dei mortali? Ecco quel che Raffaello ha operato. E di quali sublimi tratti non ha egli arricchito l'atto del Salvatore? Con qual premura se ne occupano gli Apostoli! Che si guardino tutti. *Non a noi*, dicono essi alla desolata famiglia dell'indemoniata, *non a noi vi bisogna indirizzarvi, ma a quello, che si inalza fra le nubi.* I loro gesti si dirigono nello stesso tempo verso il loro maestro. Là è il soggetto dominante; l'artefice richiamando la nostra attenzione verso questo punto centrale, ha soddisfatto alle regole di una buona composizione, ed il suo lavoro contiene realmente il doppio merito della chiarezza, e dell' unità (1).

Se noi esaminiamo le particolarità, con qual vivacità di espressione è dipinta la fede degli Apostoli! Le loro teste, quasi tutte presentate di faccia, ci colpiscono per la possanza del rilievo. Quanto ne son maschie, ed energiche le sembianze! Quelle dei Soloni, dei Platoni, e

(1) « L' unità, che deve avere un' imitazione poetica « non consiste che nel comporre un tutto artificiale di « parti, che siano d'accordo fra loro, e che vadano di« rettamente, e sensibilmente ad un fine comune. » Questa definizione dell' unità poetica, data da Le Batteux mio maestro nella prima delle sue osservazioni sopra la poetica di Orazio, può similmente applicarsi all' unità pittorica.

degli altri sapienti dell'antichità non offrono nulla di più venerabile. Il tocco particolare, che distingue ciascuna di essa, è dappertutto facile egualmente che vigoroso.

L' autore di questo maraviglioso quadro mostrasi egualmente abile nel colorito locale, e nel chiaro scuro. Grandi masse di lume risplendono sopra le parti eminenti, e la precisione con la quale questi tuoni chiari si degradono nella lontananza si rivolge a profitto dell' espressione generale, scopo principale, che si è proposto il talento.

Il panneggiamento leggiero, e dir si potrebbe aereo nelle figure del piano superiore, è dappertutto notabile per la varietà, la scelta, ed il bell' ordine delle pieghe.

Si può anche osservare, che tutte le figure son disposte in maniera, che nessuna ne toglie un altra alla vista. Ma come ammirare abbastanza la correzione del disegno! Bisogna studiarla nei piedi, e nelle mani, e particolarmente nelle parti sporgenti, e negli arditi scorci della figura di san Pietro, la di cui azione si porta in avanti verso la famiglia, che veniva ad implorarlo. E l' insieme di questo gruppo quanto è commovente! Chi non si trova commosso in vedere le inquiete cure del padre, i movimenti irregolari dell' infelice fanciulla divenuta la preda di un male soprannaturale, espressione nuova per

l'Arte, e l'inquietudine, il dolore, il desiderio impaziente della madre, la quale in un'attitudine facile, nobile, imponente, non dimanda, ma comanda la guarigione della propria figlia, perchè il grido di una madre è un ordine della natura.

Pittura veramente prodigiosa! l'insieme ne è sublime, e ciascuna sua parte un capo d'opera perfetto (1).

(1) Senza lusingarmi di aver con successo difeso Raffaello sopra la duplicità di azione, che i partigiani severi dell'unità gli rimproverano, tenterò di giustificarlo anche dal doppio anacronismo, del quale si accusa, per aver fatti trovare insieme Gesù Cristo, Mosè, Elia, santo Stefano, e san Lorenzo. Credesi che una tal riunione è un effetto della cieca obbedienza, colla quale gli antichi maestri cedevano al desiderio delle persone, che gli adoperavano, per introdurre in un soggetto qualunque i patroni, ed i protettori delle chiese, ove i loro quadri dovevano esser collocati. Ma questo motivo non potrebbe essere ammesso in tale occasione, perchè il cardinale della famiglia dei Medici, che domandò questo quadro a Raffaello per farne omaggio a Francesco I non si chiamava nè Stefano, nè Lorenzo, ma Giulio.

Raffaello essendosi proposto di dipingere il momento, nel quale il Padre Eterno magnifica il suo figlio diletto agli occhi degli uomini, ha creduto dover rendere testimoni della gloria del Cristo tutti i personaggi, che essa poteva interessare il più nel passato, nel presente, e nell'avvenire; ed a questo effetto egli ha rappresentato presso all'uomo Dio, nel momento della Transfigurazione, dei fedeli servi dell'antico e del nuovo Testamento: vi si vede il fondatore della prima legge, uno dei profeti, che annunziarono la nuova, ed uno dei primi martiri, che

Per terminare di fissar l'idee sopra quest'epoca decisiva del rinnuovamento della Pittura, e per mostrare, che l'onore di questo importante miglioramento non appartiene realmente, che ai due grandi personaggi, che tenevano allora

l' hanno confessata al prezzo del loro sangue. Ed in qual momento l' artefice animato egli stesso da uno spirito divino, sembr' egli credere, che Dio presenta alla terra questo divino spettacolo? in quello nel quale alcuni mortali infelici implorano con successo la beneficenza di Gesù Cristo, il più nobile di lui attributo.

È in cotal modo, come noi l' abbiamo di già osservato, che allora quando Raffaello in una delle grandi pitture delle sale del Vaticano, vuol rappresentare il Sacramento, in cui risplende più solennemente la fede cattolica, fedele a quella teologia, che tenendo i suoi piedi sulla terra nasconde ne' cieli la testa, egli fa discendere dall' empireo la misteriosa Trinità accompagnata da tutta la celeste gerarchia per renderla presente alle spiegazioni, che ne danno i santi padri, e i dottori nella regione terrestre. Questo pensiero esigeva, che il piano fosse diviso in due grandi parti; ma la composizione non presenta per questo nè due fatti, nè due tempi.

Nel medesimo spirito pure egli presta le sembianze di un papa regnante, e quelle di diversi personaggi illustri dei suoi tempi a dei filosofi, a dei poeti, a dei principi illustri dell' antichità in composizioni nelle quali supponesi, che essi prendano parte ad avvenimenti lontani dal loro secolo. Lungi dal vedere in queste libertà anacronismi, ed inconvenienze, bisogna riconoscervi l' azione del genio, che aggrandisce la sfera delle arti. Se finalmente Raffaello avesse abusato in questo della facoltà accordata ai pittori, ed ai poeti di tutto osare, bisognerebbe confessare egualmente, che egli sarebbe degno di servir di modello, almeno nella maniera, colla quale ei si è liberato dalla regola.

il primo posto nelle arti, e che forse anche esso è dovuto esclusivamente a Raffaello, noi andremo percorrendo quattro tavole contenenti alcune opere dei maestri più rinomati fra i suoi contemporanei, sia che essi lo abbiano preceduto di qualche anno, o che essi siano nati dopo di lui. Sarà facile di vedere, che nessuno di essi è pervenuto alla medesima elevazione.

Tav. CXCVII. Pittura a fresco di Bernardino Pinturicchio condiscepolo di Raffaello. Fine del XV. Sec.

La tavola CXCVII è incisa dietro un affresco di Bernardino Pinturicchio di Perugia.

Si riconosce in questa pittura, che il Pinturicchio possedeva il talento così familiare a Raffaello di rendere con semplicità la natura. Ma quantunque egli fosse più di lui avanzato in età di trent'anni, e similmente formato alla scuola del Perugino, egli non ebbe in alcun modo l'arte di congiungere a questa ingenuità, le grazie commoventi, colle quali Raffaello anima le proprie figure.

Tav. CXCVIII. e CXCIX. Pitture a olio sul legno di Luigi Mazzolini di Ferrara. Principio del XVI. Sec.

Le tavole CXCVIII, e CXCIX offrono l'insieme, e le particolarità di un quadro dipinto nel 1521 da Luigi Mazzolini di Ferrara, le di cui opere sono poco conosciute, ragion per cui, io l'ho preferito, così come il Pinturicchio, a molti altri maestri.

Se si considerano attentamente tanto l'insieme quanto le particolarità di qnesta composizione,

si sarà convinti, che questo pittore contemporaneo ai due grandi modelli dell' Arte sebbene molto inferiore in merito all' uno, ed all' altro, ha inclinato verso l' imitazione dello stile di Michelangiolo. Avendo da dipingere una scena così tumultuosa come è il passaggio del mar rosso eseguito dagl' Israeliti in presenza degli Egiziani sommersi, si è sforzato di esprimere la varietà degl' incidenti, il contrasto della gioja degli uni colla disperazione degli altri. Ma è a Michelangiolo, che era riserbato di esprimere ben presto dopo questi sentimenti con una energia maravigliosa nella sua pittura del giudizio finale (1).

Tav. CC.
Opere di maestri predecessori, contemporanei o successori di Raffaello.
XV, e XVI. Sec.

La tavola CC in cui sono incise opere di differenti maestri del decimoquinto, secolo, e del principio del decimosesto, è similmente per il paragone, che essa facilita, un monumento

(1) È necessario di fare osservare, che il quadro di cui qui si tratta, portando la data del 1521, e che Mazzolini essendo morto circa il 1530 in età di quarantanove anni, questo pittore non ha potuto vedere l' affresco del giudizio finale cominciato da Michelangiolo nel 1534, e terminato solamente nel 1541. Le sole opere di questo gran maestro che il Mazzolini abbia potuto conoscere sono le sue prime produzioni, come il famoso cartone conosciuto sotto la denominazione della *Guerra di Pisa*, e le pitture della volta della cappella Sistina, terminate entro l' anno 1510.

inalzato alla gloria di Michelangiolo, e di Raffaello.

Il N°. 1 mostra il quadro della purificazione di Bartolommeo, o Baccio della Porta soprannominato il Frate. La maniera di dipingere di questo maestro, e notabilmente l'impasto, che egli dava ai suoi colori, offrirono a Raffaello un esempio del quale egli seppe profittare. Ma Bartolommeo dando ai contorni un rilievo eccessivo diveniva qualche volta pesante. Si osserva pure, quantunque egli disegni le teste con sufficiente fermezza, che egli lascia desiderare la nobiltà nel carattere dei personaggi, e nell'ordinazione. Raffaello evitò questi difetti.

In generale la dignità dello stile, merito che dipende, e dalla elevazione dell'anima, e dalla scienza del disegno, si fa desiderare nelle composizioni, che formano questa tavola, ovvero non vi si lascia vedere, che debolmente. Non si ritrova neppure questa preziosa qualità nel N°. 2; quadro notabilissimo d'altronde per le particolarità, e che appartiene ad Andrea del Sarto, il più piacevole almeno se non il più dotto di tutti i pittori della scuola di Firenze. È sempre però a Raffaello, che bisogna ritornare; esso è che possiede in supremo grado questa qualità distintiva.

Nemmeno il N°. 3 può classarsi nel primo ordine, sebbene molte parti vi siano espresse con

una specie di fierezza conveniente al fatto storico, che ei rappresenta. Esso è di Domenico Beccafumi, e rappresenta la riconciliazione dei censori M. Lepido, e F. Flacco. Non è però questo il grandioso del pennello di Michelangiolo.

Il N°. 4 più ammirato a cagione delle grazie del colorito, tiene ancor troppo dell' antica maniera di comporre. Esso non ha nulla del perfezionamento, che questa parte principale dovette a Raffaello. Nulladimeno Giovanni Antonio Razzi, che ne è l'autore, nato avanti di lui, fu testimone dei suoi successi e gli sopravvisse più di trenta anni.

Giulio Romano nel N°. 5 dà delle prove della cognizione, che egli aveva della mitologia, e delle costumanze antiche, ma egli resta molto lungi dalle grazie, e dall' eleganza, di cui il suo maestro avevagli offerti molti modelli in soggetti della medesima natura.

Le due figure del N°. 6 prese nelle pitture, che coprono la volta della cappella Sistina, ci mostrano, come molte altre invenzioni di Michelangiolo, fino a quel punto abbandonandosi al calore della sua immaginazione questo maestro si allontanasse per mezzo di straordinarie posizioni dall' ingegnosa moderazione, da cui Raffaello non si allontanò giammai.

L' ultimo quadro di questa tavola è del Vasari. Esso rappresenta Anania nell' atto di ren-

der la vista a san Paolo. Vi si riconosce, che avendo a scegliere fra i due illustri contemporanei, che potevano esser di guida alla sua giovinezza, il Vasari preferì lo stile robusto di Michelangiolo alla grazia di Raffaello, senza arrivare alla maestà dell'autore del giudizio universale.

In tal modo, lo stato di perfezione a cui la natura, e lo studio condussero Michelangiolo, e principalmente Raffaello, quanto all'invenzione, e al disegno, non è stato, che un punto, o una linea, a cui tanto avanti, quanto dopo di loro, nessuno de' loro rivali ha saputo giungere.

Noi vedremo ben presto, che è avvenuto lo stesso, quanto al colorito, ed al chiaroscuro, relativamente ai due artefici, che hanno avute in sorte queste rare qualità.

Ma innanzi d'intertenerci di queste due parti dell'Arte, che non brillano eminentemente, che verso l'epoca, nella quale io ho dovuta terminar la sua storia, ho creduto, che avendo indicato la degrazione successiva, il rinascimento, ed i nuovi progressi dell'invenzione, dell'ordinanza, e del disegno, sarebbe utile di racchiudere dentro un medesimo quadro alcune pitture proprie a far riconoscere al primo colpo d'occhio questo andamento.

Noi le considereremo dal lato dell' espressione.

L' espressione generale nella composizione di un soggetto, e l' espressione particolare di ciascheduna figura, formano senza contradizione l' operazione dell' Arte la più nobile, e nello stesso tempo la più difficile.

Tav. CCI. Quadro dei progressi dell' espressione pittorica. dal XII al XVI. Sec.

Questo merito ha la sua sorgente in una sensibilità profonda, in un' immaginazione viva, in un' anima capace di energia. Ma il sentimento, che la produce non può farsi intendere, che offrendo delle idee chiare, delle immagini vere, espresse dal più corretto disegno.

Io ho scelto alcuni esempi di questa imitazione nelle due specie di espressione, che ci fanno apprezzar meglio i mezzi, e la potenza dell' Arte, l'espressione viva, e profonda, l'espressione dolce, e tranquilla.

La prima di queste composizioni ci mostra il dolore più profondo, che la natura possa risentire, quello di una madre, che vede morire il proprio figlio, quello della madre di un Dio fatto uomo, *Videte si est dolor sicut dolor meus*.

Questo soggetto ripetuto mille volte è riprodotto qui sotto il N°. 1 dietro una pittura a fresco della chiesa di santo Stefano di Bologna, incisa in intiero sulla tavola LXXXIX. Rappre-

senta la gestazione della Croce, ed appartiene al dodicesimo, o al decimoterzo secolo, e per conseguenza al tempo della più grande ignoranza.

Importa di ricorrere alla tavola LXXXIX per afferrare la composizione nel suo insieme come pure le altre delle quali parlerò ora,

Era allora in una estrema agitazione, nei movimenti disordinati e delle membra, e dei tratti del volto, che i pittori facevano consistere la forza dell' espressione. Le loro immagini di questo genere erano vere caricature.

Le pitture di Giunta da Pisa, e di Cimabue, i quali i primi nel decimo terzo secolo poterono far prevedere il rinascimento dell' Arte, hanno qualche cosa di un po' meno ridicolo; ciò che si vede qui nelle teste segnate coi N^{i}. 2 e 3, e meglio ancora sulle tavole CII N^{i}. 4 e 6, e CX, N^{i} 4 e 5, dalle quali esse son tratte.

La prima è quella di un Angiolo, la seconda della Vergine madre, che assiste al doloroso spettacolo della crocifissione, e della deposizione del Cristo.

L' espressione mista di maraviglia e di dolore della figura, che porta il N°. 4 è più semplice, più ragionevole ad ogni riguardo, e più vicina alla natura. Questa figura appartiene a un quadro di Giotto, eseguito al principio del decimo quarto secolo, ed inciso in intiero sulla tavola CXVI. Noi abbiamo veduto, che Giotto segnala

il primo momento del ritorno del buon gusto.

I progressi sono molto più sensibili nel decimoquinto secolo nella composizione del gruppo di Masaccio, che do sotto il N° 5, e nell'espressione particolare delle teste una delle quali si vede sotto il N°. 6. Il soggetto è la madre di Gesù Cristo, prossima a svenirsi, o svenuta fra le braccia delle sante Donne, che l'hanno accompagnata al Calvario. Il quadro da cui è tratto questo gruppo è inciso sulla tavola CLIV. Il nome di Masaccio segna la seconda epoca della restituzione del gusto.

La medesima scena si ritrova dipinta nella terza epoca, in quella dell'intero rinnovamento, che ebbe luogo nel decimosesto secolo grazie al genio di Raffaello. Tutto è di una perfetta bellezza in quest' opera incisa sotto i Ni. 7 e 8. Si può egualmente ammirare la disposizione del gruppo delle sante Donne, fra le braccia, delle quali la Vergine è caduta in svenimento, la dignità di questa figura principale, l' abbandono del dolore.

Mi è sembrato, che facendo distinguer così l' andamento cronologico dell' Arte nella rappresentazione di una medesima azione, ne farò meglio sentire i progressi.

Al disotto di questa prima parte della tavola, consacrata ad oggetti di un' espressione forte,

se noi consideriamo i soggetti incisi sopra il secondo, ed il terzo ordine, noi vedremo delle azioni più semplici, minore agitazione, ma noi osserveremo ancora in certe espressioni dolci una gradazione, che il tempo doveva condurre, e che si accorda con l'insieme dei progressi dello spirito umano. Avanti di pervenire alla imitazione esatta, e giudiziosa della verità, l'Arte dovette gettarsi in esagerazioni ridicole, o cadere in una stupida nullità.

Noi abbiamo veduta la prova di questi due eccessi in molte tavole precedenti. Per ravvicinar gli uni agli altri questi esempj, ho estratte da queste tavole le composizioni, delle quali trattasi presentemente.

Il N°. 9 rappresenta Vagao, l'eunuco di Oloferne, volendo impegnare Giuditta a seguirlo nella tenda del suo padrone. I gesti, che egli impiega per persuaderla, e la sospettosa attenzione, che ella presta al suo discorso, son divenuti sotto il pennello di un pittore, che ha voluto esprimere tutto, delle vere smorfie. Queste esagerazioni son comunissime nella tavola XLIII, in cui questa storia trovasi dipinta in intiero. Tutti i tratti successivi ne son tracciati in uno stesso quadro; difetto capitale dell'Arte, caduta nel nono secolo, epoca di questa pittura in uno stato di degradazione deplorabile.

Il N°. 10 estratto da una pittura a fresco incisa sulla tavola LXXXIV posteriore di un secolo al pezzo precedente, ed il N°. 11 preso dalla tavola LXXXVIII, anche posteriore a quello, presentano l'uno e l'altro il momento di un'allocuzione, nel primo quadro, di santa Cecilia al papa Pasquale, nel secondo, della Vergine al gran sacerdote Simeone. L'arte dell'espressione vi si mostra in una semplicità fredda, sciocca, insignificante.

Non fu ancora, che verso il principio del decimoquarto secolo, che Giotto il primo seppe dare alle sue composizioni, e l'espressione generale, e l'espressione propria a ciascuna figura, che il soggetto poteva esigere. Ce ne offre un esempio nel quadro inciso sulla tavola CXVI in cui egli ha dipinto san Francesco predicando avanti una riunione de' suoi discepoli; ciaschedun personaggio manifesta l'attenzione di un uomo pio e persuaso, le attitudini sono variate e tutte esprimono de' sentimenti conformi alla circostanza. Le due figure notabilmemte, che riproduco qui sotto il N°. 12, imprimono l'idea di un raccoglimento profondo e modesto.

Masaccio capo della seconda epoca, andò più lungi nella composizione, che abbiamo veduta sulla tavola CXLVIII. Essa rappresenta Nerone, che condanna a morte san Pietro, e san Paolo. Il terrore silenzioso, che il tiranno ispira agli

spettatori è caratterizzato con non equivoci segni. I due apostoli disegnati qui sotto il N°. 13 permettonsi soli un leggiero movimento indirizzando la propria difesa ad uno degli ufficiali dell'imperatore; e nulladimeno le loro situazioni tranquille manifestano la pienezza della loro fede; accordo interessante di un esteriore pacifico, e di un' anima dolcemente commossa; doppia espressione l'immagine della quale era fino allora presso a poco sconosciuta.

Più difficile ancora era l'arte di far discoprire una passione violenta sotto un esteriore perfettamente tranquillo, sotto le forme del corpo le più eleganti, e nelle più graziose attitudini.

Questa abilità, che è mancata a Michelangiolo troppo inclinato all'esagerazione, come l'abbiamo veduto nella tavola CLXXIX, era riserbata a Raffaello.

Questo gran maestro ne ha date innumerabili prove in alcune invenzioni, che abbiamo di già descritte.

In conseguenza non è che per completare il quadro cronologico, che fa il soggetto di questa tavola, che do sotto il N°. 14, un nuovo esempio preso nella terza, ed ultima epoca, a cui l'Arte era giunta nel suo intiero rinnovamento.

È il momento della favola di Psiche, in cui questa giovine sposa dell'amore per vendicarsi delle sue sorelle, ingannandole, racconta loro

gli oltraggi, che essa pretende aver da lui ricevuti, e le assicura, che meritando più di lei di esser felici, esse non ne debbono sperar che de' favori.

Belle tutte e tre esse si somigliano, e differiscono non ostante ciascuna per delle particolari attrattive.

> .. .. Facies non omnibus una est,
> Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum.

Psiche è riconoscibile all'affettuosa premura, colla quale ella si curva parlando alle due principesse. L'una l'ascolta con un' attenzione mista di maraviglia, che non è anche la persuasione; l'altra più credula, sembra goder di già de' favori, che Psiche le promette.

Un'anima vendicativa, che dissimula, uno spirito sospettoso, che dubita, un cuore avido di amore e di gloria, che si abbandona alla speranza, non hanno nessun segno esteriore, nessun gesto proprio, che gli svelino. Per colpire delle espressioni sì fini, e per esprimerle per mezzo del disegno, senza che la nobiltà del portamento dei personaggi ne sia stata alterata, era necessario un artefice dotato della più rara intelligenza, e pervenuto al più alto grado di abilità. È questo uno dei più interessanti capi di opera di Raffaello, ed una delle

produzioni le più perfette dell'arte di esprimere i pensieri per mezzo del disegno.

La pittura essendo giunta a questo stato non le mancava più per arrivare ad una perfezione assoluta, che di associare a tanti generi di merito riuniti quello del colore, e per completarne l'istoria, bisognerà per conseguenza mostrare, come, in qual tempo, e per mezzo dei successi di quali maestri, essa ha ottenuta quest'ultima gloria.

Sono il Correggio, e Tiziano, che hanno acquistato con questo importante servigio il diritto di essere associati a Michelangiolo, e a Raffaello, e di esser posti nel numero dei quattro grandi restauratori della Pittura.

Tav. CCII.

Pittura a fresco del Correggio nel monastero di san Paolo di Roma.

Sec. XVI.

Tav. CCIII.

Composizioni dei quattro grandi maestri che hanno contribuito il più al ristabilimento della Pittura.

Le tavole CCII e CCIII, nelle quali sono incise alcune delle loro opere, termineranno la storia del rinnovamento. Noi parleremo alternativamente degli oggetti contenuti nell'una, e nell'altra. La comparazione diventerà per questo mezzo più facile, e la dimostrazione più chiara.

Le mie osservazioni sul quadro della trasfigurazione trovansi in quella parte del mio lavoro, in cui ho particolarmente trattato delle pitture di Raffaello, e quelle, che si riferiscono a Michelangiolo, nel testo delle tavole relative a questo maestro.

Due pezzi di quest'ultimo, ed una pittura di Raffaello, son posti qui per terminare il parallelo di questi due grandi artefici. La mia intenzione non è nulladimeno di penetrare troppo avanti nell' esame della questione difficile, e spesso agitata, di quello, che ciascheduno di essi può aver preso in prestito dal suo rivale, l' uno per elevarsi al grandioso, l' altro per acquistar maggior grazia ed amenità. Dirò solamente, che nella figura del profeta Isaia incisa qui tavola CCIII, N°. 4, tante volte citata per provare, che Raffaello ha cercato di appropriarsi lo stile di Michelangiolo, come anche nella sublime immagine dell'Eterno disbrigando il caos, ed in quelle dei patriarchi, e degli apostoli dei suoi differenti quadri, Raffaello ha impiegate delle forme grandi ed energiche, e che per conseguenza egli aveva in se il germe del talento proprio a questo genere di disegno, come egli ebbe costantemente per principio di conformare il suo stile allo spirito di ciascun soggetto.

Michelangiolo dal canto suo per temperare la fierezza del suo pennello, e rivestire i suoi maschj pensieri di piacevoli forme, non aveva verun bisogno d' imitar Raffaello. Questo gran maestro non aveva ancora veduta nessuna produzione del suo giovine emulo allorchè giovine egli medesimo, eseguì nella volta della cap-

nati tanto felicemente (1), e che Michelangiolo, e Raffaello non hanno operate tante maraviglie per il solo effetto dello studio, e dell' imitazione, ma ancora per l' influenza del dono particolare

(1) È stata spesso osservata l' analogia, che la natura prendesi piacere di stabilire fra le qualità fisiche, e le qualità morali degli uomini, che destina ad innalzarsi al disopra del volgo colle loro opere, o colle loro azioni. Compagne delle facoltà del genio, le ispirazioni del cuore danno alle produzioni dell' uomo, che esse dirigono un grado di elevazione, di nobiltà, di purità, ed esse vi attaccano un interesse, alle quali difficilmente s' innalzerebbe senza di loro.

Abbiamo detto, che Michelangiolo aveva ricevuto dalla natura il corpo il più robusto, e l' anima la più attiva. La quantità, e la varietà dei suoi lavori l' attestano sufficientemente. Furono necessarie tutte e tre le arti per occuparlo, una sola non avrebbe bastato alla vivacità della sua immaginazione. La sua sobrietà abituale manteneva la sua forza. Egli amava la solitudine; gli uomini della sua tempera stanno così bene soli! La meditazione nutriva il suo spirito; il gusto per la poesia ne esercitava l' attività. Le sue opere in questo genere sebbene poco numerose portano l' impronta del suo talento.

Noi avremmo prove più estese della sua abilità nell' arte dello scrivere, se egli avesse eseguito il progetto, che egli avea concepito di un trattato sopra lo studio, e l'uso dell' anatomia. Le sue letture favorite manifestano uno spirito profondo, e solido; erano la Bibbia, i filosofi antichi, e Dante. Egli contava alcuni letterati distinti fra i suoi amici i Varchi, i Maffei, i Ridolfi. Alcuni cercavano di avvicinarsi a lui per la singolarità del loro umore, come per esempio l' Ariosto, e l' Aretino. Ma molto differente da quest' ultimo sotto più di un rapporto, e quantunque chiamato sovente presso molti sovrani, ed altri

annesso alla loro organizzazione (2). Questi due grandi uomini erano nati pittori, come Omero e Virgilio erano nati poeti.

Michelangiolo si fa ammirare per un disegno ardito, maschio, grandioso; Raffaello per dei

grandi personaggi, Michelangiolo non ebbe mai da rimproverarsi una parola di adulazione, mai un'atto servile.

Fra tanti artefici, che nel corso di una vita lungamente protratta egli vidde nascer intorno a se, nessuno ebbe da lamentarsi per parte sua di un moto di gelosia.

Giammai la cupidità, passione più bassa ancora, non macchiò la sua anima. La sua fortuna restò sempre mediocre, malgrado l'importanza, ed il numero prodigioso delle opere delle quali egli fu incaricato; e ricusò gli onorari attribuiti al posto di architetto di san Pietro.

Quantunque una filosofia rozza, ed anche un po' selvatica abbia contrassegnati alcuni tratti della sua vita, la sua sensibilità verso i compagni dei suoi lavori, e le persone addette al suo servizio, è tanto conosciuta quanto la sua liberalità.

I suoi costumi furono onesti, e le sue maniere semplici. Sdegnò le cure, che tanti altri si danno per ottener qualche gloria; egli voleva, dice il Bottari, che essa gli venisse da per se stessa, e che essa lo seguitasse naturalmente come l'ombra segue il corpo.

Una fierezza, che potrebbesi dire innata, lo dominava in qualche maniera; la menoma contradizione lo irritava; quella che veniva dagli uomini, quella che nasceva dagli avvenimenti, turbarono troppo spesso la di lui vita.

La contrarietà, che il marmo facevagli provare nella Scultura, eccitò spesso la di lui impazienza. L'impetuosità del suo carattere egualmente che la conoscenza che egli aveva delle difficoltà dell'Arte, l'impedì di condurre molte delle sue opere a finimento. Giammai contento di se medesimo, *semper calumniator sui*, come il

contorni eleganti, corretti, e puri: tutti e due fecero uso di questa scienza del disegno per le loro nobili invenzioni con una espressione viva, e commovente. La Pittura nelle loro mani

Callimaco di Plinio l'idea della perfezione lo faceva fermare ad ogni passo.

Così può dirsi in generale, e più particolarmente per quello, che concerne le arti, che la scelta dello studio al quale ciascun' uomo si applica, i suoi talenti per riuscirvi, e la maniera colla quale ei gli adopera, tutte queste particolarità si connettono colle sue qualità fisiche, e morali, ma questo rapporto è principalmente sensibile negli uomini di primo ordine, come Michelangiolo.

Alcune osservazioni sul genio, e sui lavori di Raffaello ci daranno la prova della medesima verità. Noi vi riconosceremo le cure, che si era date la natura per aggrandire, e dotare il genio dell' uno e dell' altro.

Noi abbiamo già detto, che ricolmato dei suoi favori Raffaello non aveva avuto, che a abbandonarsi all' inclinazione la più felice; ma noi abbiamo osservato egualmente, che per effetto delle sue inclinazioni, egli prese una strada differente da quella, che seguitava Michelangiolo.

Invece dell' impetuosa giovinezza di questo, Raffaello ottenne fino dai suoi primi anni l' affezione di tutti quelli, ai quali si avvicinò, colla dolcezza, e coll' ingenuità dei suoi costumi egualmente che colle grazie della sua persona. I termini, co' quali una parente de' suoi sovrani, la duchessa di Sora, lo raccomandava all' epoca, nella quale egli cominciava i suoi studj, al capo della repubblica di Firenze, chiamandolo *discreto, e gentil giovine*, indicano assai l' interesse, che egli ispirava già, e l'amabilità, che egli prometteva per l' avvenire. Videsi poscia come l' elevazione delle sue maniere, e la nobiltà delle sue azioni contribuirono a moltiplicare i di lui amici fra

Credesi, che Antonio Allegri detto il Correggio nascesse vicino a Correggio nel Modenese, circa l'anno 1494.

Le ricerche degli storici sopra quel che concerne la di lui famiglia non hanno intieramente

L' influenza di tali relazioni sarebbesi riconosciuta nelle sue produzioni letterarie, come nelle sue invenzioni pittoriche, se egli si fosse davvantaggio occupato di letteratura. Non si conoscono di lui, che alcuni sonetti, ed alcune lettere indirizzate ai proprj amici. L' erudito, che gli ha restituita in una dissertazione, della quale ho di già fatta menzione, una lettera attribuita al conte Castiglione, deve pubblicarne un' altra, che egli scrisse ad uno dei suoi zii, e che il cardinal Borgia col suo solito zelo per tutto quello, che interessa le arti, ha fatta incidere nel 1797 sopra l' originale.

Due sonetti ritrovati da poco tempo nella patria di Raffaello, e che ho lasciato al letterato medesimo il piacere di pubblicare, racchiudono degli amorosi lamenti. Ecco presso a poco tutto quel che ci resta delle sue poesie. Ma noi sentiremo anche maggior dispiacere per la perdita delle osservazioni, che egli aveva scritte sulla Pittura. Il Vasari in una specie di perorazione, che egli indirizza ai suoi lettori alla fine della sua opera, ci fa sapere, che egli aveva fatto nelle sue vite un uso utile di un di lui manoscritto.

Se questo prezioso lavoro fosse stato conservato, Raffaello sarebbe intieramente per i moderni colle sue lezioni, e con i suoi esempj, ciò che Apelle fu per gli antichi, ed i rapporti fra questi due grandi uomini si moltiplicherebbero, se si considerassero l' uno e l' altro nelle loro qualità morali.

Non sarebbe egualmente facile di trovare nelle scuole antiche un maestro, che si potesse ravvicinare a Michelangiolo sopra altrettanti punti. Il genio di Raffaello era simile ad una fiamma dolce, eguale, la chiarezza della

potremmo dire, che egli fu il discepolo della natura, e che gli fu madre una delle Grazie. Ma se noi abbiamo trovati dei rapporti fra le produzioni di Raffaello, e le sue abituali affe-

finalmente, che se per produrre questi capi d'opera, la natura ha qualchevolta bisogno di sforzi, Michelangiolo ha dovuto costargliene per esser prodotto. Egli medesimo ha lasciata l' impronta della pena in tutte le sue opere. Siccome una quercia, la massa imponente di cui annunzia il lungo lavoro del tempio, si può dire, che egli aveva gettate delle profonde radici, e che esse gli valsero quasi un secolo di vita.

Raffaello si è formato con minor pena, egli è simile ad un fiore, che si sviluppa, brilla, e perisce sotto l' influenza di una dolce emanazione celeste.

Se si volesse finalmente lasciare in abbandono la storia dell' Arte per abbandonarsi esclusivamente al godimento dei capi d' opera di questi due uomini unici, si sentirebbe che il terrore agendo nelle creazioni dell' uno, l'amore nelle opere dell' altro fanno di tutti e due gli Dei dell' Arte moderna.

(2) Questa verità ha fatto dire con Orazio all' editore filosofo degli scritti di Mengs:

Natura fieret laudabile carmen, an arte,
Quaesitum est; ego nec studium sine divite vena,
Nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res, et conjurat amice.

(3) *Unam Venerem, quam Graeci Charita vocant.*

PLINIUS lib. 35. cap. 10.

(4) Sopra l' età, la famiglia, lo stato economico, i maestri, gli studj, e le opere del Correggio, possono vedersi le *Notizie storiche sincere intorno la vita del celebre pit-*

zioni, non potremo noi, dietro il genere, e lo stile delle opere del Correggio, formarci egualmente un'idea della direzione del suo spirito?

Non bisogn' egli riconoscere, che una sensibilità profonda, un gusto squisito, ajutati da una istruzione variata, frutto di una buona educazione, furono la sorgente del suo amabile talento. Il suo cuore congiunto ad uno spirito elevato, gl'indicò ciò che può commuoverci il più piacevolmente nelle azioni degli uomini, ciò che può più voluttuosamente incantare i nostri sguardi nelle forme diverse delle produzioni della natura. Amico del riposo, e della grazia, il suo occhio scuoprì il principio dell' armonia delle luci, e delle ombre, e tutte queste qualità riunite lo condussero all' accordo sublime delle forme, e dei colori.

Direbbesi, che la sua mano non sapeva tracciare, che delle linee ondeggianti e midollose (1). Mai tagliente, mai secco, sempre elegante,

tore *Antonio Allegri, da Correggio*, del Ratti; Finale, 1781. Può anche consultarsi il Tiraboschi *Biblioteca Modenese*, tomo VI; le note unite alle *memorie di Mengs sopra il Correggio*, che il Signor Avvocato Fea ha pubblicate con la sua ordinaria esattezza; Roma 1787. in 4 pag. 160; e le *Lettere Pittoriche* tom. I, III e IV.

L' Abecedario Pittorico, e Richardson citano un manoscritto che non mi sembra aver mai veduta la luce.

(1) Quanto è sottile la linea, in cui riposa la grazia! essa disparisce per poco, che vi si tocchi.

anche negli scorci, che egli trattò con un modo sconosciuto fino a lui, se cercando il grandioso tanto nelle forme quanto nelle attitudini, egli è qualche volta caduto nell'affettazione, o se egli ha anche potuto mostrarsi (1) scorretto, si fa perdonare questi difetti per mezzo di bellezze originali ed inimitabili. Nemico di ogni esagerata opposizione, di qualunque azione violenta, ei non fa servire la scienza del disegno, che ad esprimere con verità delle passioni dolci, e nei soggetti profani, ed in quelli che prende in prestito dai libri santi.

Io, negli abbracciamenti di un dio, che ha prese le forme di una nuvola, lascia travedere la passione, che fa fremere tutte le sue membra, e santa Flavia colpita dal ferro omicida volgendo uno sguardo pacifico e commovente verso il cielo, sembra gustar di già la ricompensa del suo martirio.

Uno spirito di questa tempera senza inalzarsi fino a pensieri profondi e filosofici, dovette esser fecondo in idee ingegnose, poetiche, ridenti. In fatti i suoi ordinarj soggetti sono, delle Ver-

(1) Il Correggio

Prodigue dans sa douce ivresse
De beautés sans correction,
Qui choquent un peu la justesse,
Mais respirent la passion.

Voltaire, Temple de Goût.

gini, angioli, ninfe, amori (1). Sovente l'ordinazione dei suoi quadri si rassomiglia per questo medesimo, che ell'è costantemente fondata sulla verità. Ma certe particolarità sempre amabili offrono una varietà infinita; dappertutto le attitudini piacciono per dei felici contrasti. Le teste piuttosto inclinate, che diritte sono sempre ornate di bei capelli, il disordine dei quali, o la molle negligenza non annunziano nè l'arte, nè la fatica. Quanta vita, e quale spirito nei movimenti degli occhi, e della bocca! Qual pittore ha saputo far tanto bene concorrere questi tratti a produrre il riso grazioso, di cui abbellisce alcune figure fanciullesche? Qual grazia nelle mani, e nelle braccia, che per mezzo d'inflessioni circolari, sembrano coronar ciò che toccano.

La prima parte della tavola CCII incisa dietro alcune pitture lungo tempo sconosciute offre una moltitudine di esempj di questa grazia nelle figure di fanciullo singolarmente variate quanto alle forme ed alle attitudini.

Il genio del Correggio mostrasi ancor più fecondo, e più maraviglioso nella cupola della cattedrale di Parma. Sappiamo, che ne è il sog-

(1) Milton avrebbe detto per la Pittura, come per il cielo.

Without love non hapiness.
(*Nessuna felicità senza amore*)

getto l'assunzione della Vergine. Ne do sulla tavola CCIII la parte principale. Questa parte sarà sufficiente per rammentare tutte le altre; e se da un altro lato si vuole esaminare con attenzione l'incisione in quindici fogli, che il pittore Govanni Batista Vanni ne ha fatta, si riconoscerà che il merito di concepire nel suo insieme, e nelle sue particolarità una così vasta macchina, di disegnare in giuste proporzioni tante figure colossali, di stabilire convenientemente gli effetti del chiaro scuro in tutta l'estensione della scena, di cattivare finalmente gli sguardi collo splendore, e l'armonia del colorito, non è proprio di uno spirito ordinario. Questa pittura è nel suo genere un modello, che non è mai stato uguagliato, quantunque se ne siano sovente intraprese delle simili nelle cupole delle chiese. Il Correggio ha trattato il suo soggetto con tutta la dignità, che esigeva, e con una ricchezza, che fa stupire l'immaginazione. Al disopra delle nuvole, una moltitudine di angioli veduti in scorci, che si variano all'infinito senza alterar giammai la bellezza delle forme, compongono un trono immenso, sopra il quale la Vergine fa il suo trionfale ingresso in un cielo risplendente della luce la più viva.

Non ci si può stancar d'ammirare con quale artifizio gli altri gruppi, che riempiono egualmente dei larghi spazj, prestano agli effetti del

chiaroscuro. Uniti l'uno all'altro per mezzo dei più felici reflessi sostenuti da delle grandi masse d'ombre, essi aggiungono al rilievo, e all'armonia dei colori quella grazia ideale, alla quale il Correggio subordinava tutto, ed anche l'espressione, che esso non voleva ottenere, che per di lei mezzo.

Ad una profonda cognizione del chiaro scuro, univa questo pittore il disegno il più ardito. E come, quando si considerano le colossali figure di questa cupola, quando si vedono disegnate con una mano così facile, e tanto sicura, come non persuadersi, checchè se ne sia detto, che il Correggio aveva veduto Roma, e che egli vi aveva anche fatti alcuni studj sopral'antico (1)?

La seconda parte della tavola CCII è occupata da alcuni soggetti mitologici, ne' quali ritrovansi delle forme veramente greche.

(1) Il padre Resta nella notizia intitolata *Parnaso de' Pittori*, assicura, che possiede un disegno, che egli crede fatto a Roma dal Correggio sopra una delle pitture di Raffaello nel Vaticano, ed ei vi riunisce molte testimonianze, che sembrano provare, che questo artefice fece due viaggi in questa città. Mengs era persuaso di questo fatto con tanto maggior fondamento, che ne giudicava dall'impronta dello stile dell' antico, di cui era stato colpito in alcune delle opere di questo maestro. Egli cita specialmente i bassirilievi dipinti ad imitazione dello stucco che aveva veduti nel monastero di san Paolo a Parma, ed i soggetti dei quali sembrano per la maggior parte tolti dall'antico. Vedete la tavola CCII, e la spiegazione, che di essa ho data nel Sommario delle tavole della pittura.

Una prova più forte ancora ai miei occhi, che questo pittore conosceva i principj dei maestri dell'antichità, ovvero, ciò che non gli farebbe meno onore, che egli era stato altrettanto riccamente dotato dalla natura, si è, che egli ha come essi creduto, che il vero scopo dell'Arte, fosse quello di piacere, e che egli vi è sempre riuscito. Ne è solamente nelle volte, che ci bisogna giudicare di questa particolar disposizione del suo spirito; ciò si verifica nelle sue produzioni meno estese, come nelle più vaste.

Fedele al suo pennello, la grazia abbellisce tutte le sue figure dell'uno o dell'altro sesso in tutte l'età, in tutte le situazioni; essa accompagna perfino gli esseri inanimati, che egli pone ne' suoi quadri.

Non si conosce tutto quel, che ha la natura d'incanto, e tuttociò che l'Arte può prenderne in prestito, che dopo aver veduti i quadri del Correggio.

Ha trattata raramente, ma con successo, l'allegoria morale, e sempre molto felicemente i soggetti mitologici.

Quali ingegnose idee nella composizione, che rappresenta quello di Danae! Un Amore aguzza una freccia sopra una pietra da paragone, ed è nel momento, in cui la pioggia d'oro cade nel seno di Danae, che un altro Amore le toglie il velo.

Nel soggetto di Leda il suo pennello non è meno poetico. Leda nel bagno di un'onda chiara riceve le carezze del sovrano dell' olimpo cambiato in cigno (1). Vicino ad essa una delle sue compagne innocente e timida, sembra temere l'avvicinamento di un cigno non meno audace, mentre che una terza meno giovine riprende le sue vesti, portando verso l'uccello, che se ne vola via, uno sguardo, nel quale si dipinge il suo dispiacere, e la sua riconoscenza (2).

In composizioni di un genere affatto differente, come, per esempio, i suoi quadri di san Giorgio, e di san Sebastiano, non contento dei più belli effetti del colorito e del chiaroscuro, il Correggio spiega un a gran cognizione dell'anato-

(1) La testa di Leda presentava un' espressione cotanto viva, che essa venne tagliata dalle religiose mani del duca d' Orleans figlio del reggente. Questo quadro era passato nella collezione di questo principe, dopo di avere adornata quella di una femmina meno austera, la regina Cristina di Svezia.

Plinio avrebbe detto dell' aquila di Giove, che rapisce Ganimede, come egli si esprime di quella di Leocarete *Aquilam sentientem quid rapiat, et cui ferat.* lib XXXIV cap. 8. Questo quadro è conosciuto per mezzo di una bella stampa.

(2) Una donna, che aveva nel cuore altrettanta disposizione alla tenerezza, quanta fierezza avea nello spirito, diceva, che il Correggio senza mancare alle leggi delle unità, aveva dipinto in un solo istante, il desiderio, il godimento e la rimembranza.

mia, e mostrasi sempre fedele al suo gusto per i contorni midollosi, e per i movimenti variati.

Se nei panneggiamenti egli manca qualche volta di naturale, ciò avviene perchè egli sacrifica la verità all'eleganza delle pieghe. Egli sa per mezzo di questa licenza, dare alle masse della grandezza, e della leggerezza, ardire che non ha avuto molto successo fuori, che nelle di lui mani (1).

Mentre che egli faceva nel disegno dei sacrifizj alla grazia, ricercava similmente nel colorito tutta la grazia possibile. Un sentimento squisito lo illuminava sopra tuttociò che il colore di ciascuno oggetto può avere di più seducente; egli conosceva perfettamente l'unione delle luci con le loro ombre, la disposizione, l'equilibrio, e l'accordo dei toni differenti, ed aveva di più di buon'ora acquistato il più facile maneggio

(1) Quanti maestri ha dovuti ingannare il colorito del Correggio, e quanti ne ha dovuti traviar la sua grazia! La linea, che separa presso di lui la sua grazia dalle smorfie è sì tenue, che è assai facile di restar al di quà, e di andare al di là, e da qualunque lato, che s'inclini tutto è perduto. Lo stesso può dirsi del suo colorito; se non se ne imita che il brillante, non si ha che del belletto. Si può dire la stessa cosa del suo disegno. Spesso l'arditezza dei suoi scorci gli fa trascurare la correzione de' contorni. Questa correzione nulladimeno non eragli ignota; perchè egli non può essere stato tanto abile negli scorci, quanto ognuno lo accorda, senza aver correttamente disegnato.

del pennello cominciando i propri studj dal dipingere a olio, procedimento usato di già nella di lui giovinezza.

L'impasto, e la moltiplicità delle sue tinte, gettate piuttosto, che distese sopra la tela, senza nulla togliere alla loro vivacità, producono un insieme nel tempo stesso brillante, fermo, e soave. Il suo colorito presenta nelle carni lo splendor della rosa, e il raso del giglio. Ma perchè tentar di descrivere il brillante, la freschezza di questo seducente colorito? Tale è quello di un fiore; bisogna vederlo sopra il suo stelo per apprezzarne tutta la bellezza.

Queste preziose qualità son portate al più alto grado nel quadro della Maddalena, capo d'opera di questo pittore.

Debbo anche meno volere spiegare il segreto di una parte profonda, ed importante della sua arte, quella del chiaroscuro.

Imitando gli effetti della luce, e dell' ombra per mezzo della conservazione delle mezze tinte, e dei riflessi, la pittura giunge a dare ai corpi del rilievo, e della rotondità; è per questo mezzo, che essa stabilisce le forme, e che pone ciascheduno oggetto al suo posto, secondo le leggi della prospettiva aerea; da ciò quel riposo, che incanta la vista, e che lascia allo spirito il tempo di comprendere il carattere della composizione, e di gustarne le diverse espressioni. Il

Correggio porta questo merito fino all' ideale, e ne offre dei modelli in tutte le sue pitture, ma principalmente nel celebre quadro chiamato *la Notte*. Provasi all' aspetto di questo quadro tutta l'illusione, che può produrre il chiaroscuro; se ne sente tutta la magia.

È principalmente a cagione di questo talento, che egli ha diritto di esser collocato fra i maestri, che hanno contribuito il più al rinnovamento dell'Arte. È questo il suo titolo (1), ed è lo stesso per ragion del quale Apelle meritò l' immortalità presso gli antichi.

Per una fatalità comune a tre degli illustri pittori, ai quali i moderni hanno le maggiori obbligazioni, la loro vita è stata cortissima. Masaccio morì di quarantadue anni, Raffaello di trentasette, il Correggio di quaranta. Si azzarderebb' egli troppo attribuendo tali immature

(1) Se non è necessario di confermare l' opinione concepita ne' tempi nostri relativamente alle pitture del Correggio colla decisione dei più grandi maestri dei secoli precedenti, non potrebbe essere inutile per l' istruzione de' giovani artefici di dir loro, ciocchè dei giudici tanto illuminati ne hanno pensato. Si può consultare a questo proposito il Vasari nella sua *Vita del Correggio*. I Carracci particolarmente le hanno ammirate, studiate, e vivamente desideravano arrivare a delle bellezze, che essi credevano inimitabili. Annibale esprime questo sentimento in alcune lettere, che egli scriveva da Roma al suo cugino Lodovico nel 1580, e che sono inserite nelle *Lettere Pittoriche*. Tom. I, pag. 85, 89.

morti alla delicatezza degli organi, che fu la sorgente dei rari loro talenti?

Tiziano ha apportata nel colorito altrettanta perfezione, quanta il Correggio nel chiaro scuro. Ma convenendo di ciò che queste due parti brillanti, che si tengono, così da vicino, debbono al genio dell'uno e dell'altro, non si debb'egli riconoscere egualmente nell'eccellenza, a cui essi le hanno portate, l'influenza del carattere fisico dei paesi, nei quali essi vivevano, e delle qualità morali dei loro abitanti?

> La nature féconde, ingénieuse, et sage,
> Par ses dons partagés ornant cet univers,
> Parle à tous les humains, mais sur des tons divers.

La questione dell' influenza de' climi tanto spesso agitata, può giustissimamente applicarsi non solamente a quel che concerne il colorito, ma ancora a tutte le parti costitutive della Pittura, ed a tutte le scuole.

Quella di Roma fondata sopra un suolo sempre impresso della grandezza dei Cesari, in seno ai monumenti della Scultura, e della Pittura antica, ha formato il suo stile sopra questi preziosi modelli, ai tempi di Raffaello, e di Giulio Romano. Questo stile è quello, che conviene eminentemente alla storia; esso è nobile nell'ordinazione, corretto, e grandioso nelle forme. L'artificio del colorito, che dissimula

spesso tanti difetti nelle altre scuole punto non distrae l'attenzione in questa da quello, che essa deve alla composizione, al disegno. I panneggiamenti meglio imitati dall'antico nei soggetti profani, o presi in prestito nei soggetti religiosi delle pompose vesti, e delle maestose cerimonie di una corte ecclesiastica, rammentano la gravità dei senatori, e dei magistrati dell'antica Roma. Gli abitanti di questa città in generale, e principalmente le donne, offrono ancora nel loro portamento degli avanzi di queste antiche abitudini.

Lo stile della scuola di Firenze, quantunque le medesime cause abbiano dovuto farsi sentire meno potentemente, ne ha provato pur qualche effetto. La Toscana ricevette originariamente delle colonie greche, ma fu principalmente popolata dagli Etruschi, uomini di austeri costumi. L'Arte si conformò presso di loro alle forme più che severe delle loro leggi, e del loro culto. Nel corso del medio evo, nel duodecimo, nel decimoterzo, nel decimoquinto secolo, la comunicazione dei Toscani cogli Orientali e coi Greci prestò loro un aspetto grave, delle savie costumanze, che convenivano allo spirito del loro repubblicano governo. Le produzioni delle belle arti ricevettero l'impronta dei costumi pubblici. Ben presto i Medici offrirono alla curiosità dei loro concittadini ricche collezioni

di antichi modelli; e Michelangiolo finalmente,
quel ger
giunto al
dei prop
hanno isp
composiz
fatto loro
merito d
dalla faci
lorito.

La scu
cessi, e si
sedette al
a dire all
cuni dei
nell' Italia
dal decim
moquarto
ze, e delle
st'epoca d
gnizione d
e la prati
fici cerca
getto di
che, ora
allievi di
ed in Ron
duzioni d
Finalmen

gnesi si attaccarono con successo al colorito; e per questo mezzo Bologna, che a cagione della sua posizione intermedia partecipa delle disposizioni fisiche e morali proprie agli abitanti dei paesi vicini, si appropriò i vantaggi distintivi di ciascuna delle loro scuole ad un punto tale, che nel decimosettimo secolo, sotto il pennello dei Caracci, dei Guidi, dei Domenichini, essa divenne superiore a tutte le altre.

Andiamo ora verso Modena (1), verso Parma, nello stato veneziano, e consideriamo sotto i diversi aspetti, che possono offrire, la scuola veneziana, e la scuola lombarda.

(1) Un giorno, che io mi trovava ad una fiera celebre, che ha luogo sotto de' lunghi portici della città di Modena, avrei potuto contare un gran numero di donne, e soprattutto di quelle delle campagne, le sembianze, ed il personale delle quali sarebbero stati proprj a servir di modello alla bella statua antica di Flora. Questo genere di bellezza è particolare a questo paese.

Ciò che distingue in generale le belle italiane dalle belle donne degli altri paesi, non è soltanto un portamento grave e nobile, ma ancora un'espressione di sensibilità, un'aria di dolcezza, impressi sul loro volto, e che traggono il loro incanto dalla vivacità del sangue, e dalla trasparenza della pelle egualmente che dalle affettuose disposizioni dell'anima. Il loro sorriso non è come quello delle donne delle altre nazioni; non se ne può paragonar la finezza, che alla soavità della loro lingua.

È in cotal modo, che per via del carattere dei modelli, che offre agli artefici, il clima esercita qualche influenza sull' Arte.

Venezia città di creazione moderna non poteva possedere nei suoi principj nessuna produzione della Pittura, e della Scultura antica, che fosse nata nel suo seno; essa acquistò solamente nel corso del medio evo alcuni monumenti greci, divenuti il prezzo delle sue vittorie nelle isole dell' Arcipelago.

È nella natura tanto liberale per lèi, e per i paesi, che la circondano, che i suoi pittori hanno attinte le bellezze del loro colorito. La sua scuola ha fiorito, in un clima temperato sotto un cielo puro, che non offre nè uno splendore vivo ed uniforme, come nella parte settentrionale dell'Italia, nè le nebbie spesso folte del mezzogiorno. A Vicenza, a Verona un vapore dolce trasparente, porge quasi sempre all'aria, ed agli oggetti, che essa circonda, un accordo midolloso, e delle tinte amiche dell' occhio.

Possiamo noi dubitare, che gli abitanti di questi paesi non debbano a queste cause fisiche, la brillante carnagione, il colorito animato, di cui il Correggio vi trovò i modelli? Io gli ho veduti i bei fanciulli, e le belle donne di questi ricchi paesi; essi hanno tutti negli occhi, e sopra le labbra quel riso pieno di grazia, o quel sorriso ancor più attraente, che egli dà tanto spesso alle sue immagini d' angioli. Gli alberi, i frutti, i fiori, ricevono le medesime influenze dalla natura, e prestano all' arte i medesimi in-

canti. È là che il Correggio imparò a dipingere gli ornamenti delle campagne, come l'Ariosto a cantargli. È sopra le rive della Brenta, che Tiziano disegnò i suoi bei paesaggi, come sopra quelle del Mincio, che la Musa di Virgilio vide moltiplicarsi i soggetti dei suoi canti buccolici. Nelle fastose ceremonie dei Veneziani, negli ampj panneggiamenti dei loro magistrati, questo gran pittore ha trovato, facendo i loro ritratti, le larghe pieghe, i ricchi colori delle vesti, di cui egli ha saputo abbellirgli. È finalmente nel colorito fresco e vermiglio delle donne di Venezia, regina di quel mare, da cui l'antichità avrebbe fatta nascere una Venere adriatica, che egli ha trovati i colori con tanta abilità gettati dal suo pennello (1). È nel loro portamento, nella loro disposizione a delle tenere inclinazioni, che esprime tanto bene il loro dolce linguaggio, che egli sceglieva le attitudini di Venere.

Quando questo gran maestro, nato a Cadore nel Friuli nel 1477, cominciò a Venezia lo studio della sua arte, praticavasi in questa città la pittura a olio; ma ciò facevasi con una specie

(1) I pittori delle scuole lombarde e veneziane hanno congiunto al vantaggio di possedere dei bei modelli, un talento particolare per la preparazione, la combinazione, e l'adoperamento dei colori. Si può dire, che un'analisi ragionata della tavolozza di Tiziano formerebbe un eccellente trattato del colorito.

di timidità, il di cui effetto non era compensato, che dalla finitezza del tocco. Tale è la maniera dei Bellini. Tiziano medesimo in alcuni dei suoi quadri, lascia ancora travedere delle traccie di questa maniera, che Vasari chiamava penosa (*maniera stentata*). Ma ispirato dalle bellezze della natura, ei si liberò di buon' ora da questa servitù, e ben presto egli divise i successi di Giorgione, il quale in questo medesimo tempo si allontanava egualmente dall' antica strada.

Costui guidato da un sentimento giusto aveva cominciato a dare alle carni della freschezza, ai corpi il rilievo, la verità ai contorni; e nato per il grandioso, se una più lunga vita avessegli permesso di sviluppare tutti i suoi talenti, forse egli avrebbe avuta la gloria di elevar l'arte fino alla perfezione.

Checchè ne sia, Tiziano aggiungendo al merito di questo maestro una approfondata cognizione di tutti i mezzi del colorito, ha portata questa parte della pittura ad un sì alto grado di merito, che niuno fino al presente è pervenuto ad uguagliarlo.

Dotato dello spirito di osservazione, piuttostochè del talento d'inventare, costantemente attaccato ad un'imitazione esatta e giudiziosa della natura, seppe riconoscere in ciascun oggetto il color proprio, che ne determina al di fuori il carattere essenziale. Egli studiò nel tempo

medesimo l'essenza di ciascuna delle materie coloranti, che l'Arte deve impiegare per giungere più sicuramente a dare alle sue produzioni l'apparenza della realtà; e seppe come devesi temperare il troppo vivo splendore degli uni, o rianimare per mezzo di reflessi il languore degli altri tanto nelle ombre, quanto nel mezzo delle luci. Le sue ricerche sul colorito delle carni non furono meno profonde, che sopra quello del panneggiamento, e similmente si estesero sopra gli effetti dei paesaggi, ed egli è restato in questo genere il più distinto fra tutti i moderni pittori. I suoi differenti studj lo condussero finalmente ad una teoria, che è divenuta in tutte le sue opere una sorgente inesauribile d' istruzione.

S'egli non ebbe tutta la scienza del Correggio nel chiaro scuro, non era possibile, che le sue meditazioni sopra il colorito in generale non gliene avessero fatti scoprire i grandi principj. Aveva dovuto bastargli l'osservazione, che l'opposizione sola dei colori proprj di ciaschedun oggetto gli fa' staccare gli uni dagli altri. Sapeva, che addolcendo questi contrasti con la giudiziosa economia delle degradazioni, si fa nascere l'armonia, ed egli aveva l'abilità di render quest'accordo piccante, senza che fosse interrotto giammai. Egli gettava arditamente con un pennello sempre sicuro dei tocchi freschi e

vivi sopra le luci, ed anche nelle ombre; in una parola le concordanze, i passaggi, l'impasto dei colori, ed i sagaci inganni, che essi tendono all' occhio, tutti questi segreti erano a lui familiari (1).

Una tale eccellenza in un genere di merito, di cui l'ignorante gode egualmente che l'intendente (2), un ardore infatigabile per il lavoro, una lunga vita (Tiziano morì di peste in età di novantanove anni), sparsero le sue produzioni per l'intiera Europa (3). Tutte le na-

(1) .... *Amicitiam, gradusque, dolosque colorum*
.... *Compagemque ... disposuit Titianus.*
Du Fresnoy vers. 534.

(2) Il Ridolfi designa con esattezza ciò che caratterizza il talento di questo eccellente pittore. Vedi la *vita di Tiziano* nel tom. I delle sue *Vite de' Pittori* pag. 135 136 137.

(3) Si potrebbero fare sopra le produzioni de' diversi periodi della vita di Tiziano delle riflessioni, alle quali mi sono raramente abbandonato sul proposito degli altri maestri; ma esse si presentano qui naturalmente, e divengono indispensabili a cagione della lunga vita, di cui questo pittore ha goduto. Vasari lo trovò nel 1566 tenendo ancora in mano il pennello, sebbene fosse nato nel 1477.

È risultato dalla lunga serie dei suoi lavori, che i primi appartengono ad un' epoca in cui la Pittura rinascente toccava ancora a' suoi antichi errori; che quelle della sua età matura offrono la perfezione del colorito, che si può riguardare come una produzione del suo proprio talento, e che le opere della sua vecchiezza prolun-

zioni furono a portata di conoscerle, e per la medesima ragione, tutte gli debbono della riconoscenza. Egli ha seminati eccellenti modelli nelle scuole dei differenti paesi. Quella di Spagna ne possiede una serie preziosa, e deve verisimilmente a questo grande maestro i tre grandi coloristi, dei quali essa si fa gloria.

Sedotto egli medesimo dai successi, che doveva a questo genere di talento, Tiziano, salvo alcune pitture a fresco, non ha scelto, che soggetti semplici, delle Vergini, delle Maddalene, dei tratti della storia di Danae, di Venere, di Adone, dei giuochi fanciulleschi, composizioni in una parola proprie a far brillare la sua abilità nel colorito delle carni.

Malgrado le scorrezioni, che gli si rimproverano nel disegno, bisogna guardarsi bene dal credere, che egli ignorasse i principj di questa parte dell'Arte. Egli ne aveva acquistata la cognizione per mezzo dello studio dell'anatomia (1).

gata fino a novantanove anni annunziano l'indebolimento del di lui genio.

Questo ravvicinamento è meno interessante, e meno utile per i pittori, i quali non hanno percorsa, che la carriera di una vita comune. I frutti della prima loro giovinezza non meritano spesso veruna attenzione, sovente ancora è il ciarlatanismo dei negozianti, che suppone delle pretese differenze di maniera per ingannare i semi-intendenti.

(1) Questa maniera di parlare dei talenti di Tiziano, in proposito del disegno, sembra la più propria a conci-

Non saprebbesi dubitare del profitto, che ritrasse da questo studio, non solamente per la conoscenza delle forme, ma ancora per l'espressione, quando si vede il quadro, nel quale egli non ha lasciato nulla da desiderare sopra veruna parte della Pittura, e che prova, che egli poteva giungere a tutti i generi di perfezione; voglio parlare di quello che rappresenta il martirio di santo Stefano (*), religioso domenicano, che vedesi a Venezia nella chiesa dei santi Gio-

liare ciò che troverebbesi di contradittorio in diversi aneddoti storici.

Michelangiolo e il Vasari erano dispiacenti, che in Roma medesima in mezzo ad antichi modelli, egli non se ne fosse abbastanza occupato. Felicitavasi al contrario egli stesso di avervi fatti degli studj, de' quali lusingavasi di aver profittato, ed attribuiva a questo viaggio un gran miglioramento, che credeva essersi operato nel suo stile, *nelle cose sue*. Ciò che si vede nelle *Lettere Pittoriche* tom. V pag. 33, N°. 11 e pag. 140 N°. 62. Sembra da un altro lato, che egli avesse poca venerazione per l'antico, se pure si deve credere a Félibien, allorchè dice, nella sua terza conferenza, che Tiziano fece una caricatura del gruppo di Laocoonte, e de' suoi figli, per mettere in ridicolo i pittori, che attaccavansi con troppa affezione secondo lui allo studio di questo monumento. Papillon, nel suo trattato dell' *incisione in legno*, dice di possedere una stampa incisa dietro questo disegno da Tiziano medesimo tom. I pag. 161.

(*) Non è da dubitarsi, che l' autore abbia voluto qui parlare del quadro di san Pier martire, capo d' opera di Tiziano, e che reduce da Parigi forma di nuovo l' ammirazione degl' intendenti in questo Panteon veneziano, la chiesa dei santi Giovanni e Paolo. (*N. del T.*)

vanni, e Paolo, e che io riferisco qui sulla tavola CCIII.

Tre figure riempiono il vasto campo di questo quadro, e la loro disposizione presenta una perfetta ordinanza.

Nell' ingresso di una folta foresta san Pietro è perseguitato, e di già stramazzato da un' assassino. Il suo compagno ferito prende la fuga; lo spavento precipita i suoi passi. L' attiva ferocia dello scellerato, che sta per colpire san Pietro, la dolce tranquillità di questo santo personaggio, che aspetta la morte senza temerla, tutti questi sentimenti sono renduti con una giusta espressione. La figura principale è sublime. Un braccio del martire è alzato; l' altro cade come il restante del corpo, non senza vita, ma senza movimento. E perchè la vittima si agiterebbe ella? La sua rassegnazione è intiera, e vedesi nel suo sguardo, che essa fa al cielo l' offerta della sua vita. Giammai scena sì commovente non è stata rappresentata con sì semplici mezzi; ma tutto è semplice, e tutto giunge allo scopo. Se Tiziano avesse prodotti molti quadri eguali a questo, egli sarebbesi situato a canto a Raffaello.

La celebrità, che tante e sì belle opere gli fecero acquistare, gli valse gli elogj dei poeti, e degli altri più illustri scrittori del suo tempo.

L'Ariosto che cantò le grazie di Alcina, e di Angelica, come Tiziano dipinse la bellezza di Venere, e di Danae, andava sovente a visitar questo artefice a Ferrara, e gli rende omaggio nel suo poema egualmente che a Michelangiolo, e a Raffaello.

L'educazione distinta, che Tiziano aveva ricevuta, la sua cortesia, le sue nobili maniere, il talento del quale era dotato d'imitare la figura umana con altrettanta grazia quanta verità, lo fecero estremamente ricercare per i ritratti. Egli eseguì quelli di un gran numero di sovrani, e fece molte volte quello di Carlo V. Questo principe non accordò la permissione di dipingerlo, che a lui solo. Le donne celebri per la loro bellezza, i letterati illustri, i re, i grandi uomini in tutti i generi, credevano accrescere la propria gloria, se egli dipingeva la loro immagine; ed in fatti questi ritratti moltiplicati in seguito per mezzo della stampa, contribuiscono a portare alla posterità la memoria de' loro modelli.

Egli stesso ritrasse una grande istruzione dal lavoro dei ritratti. La necessità di considerare attentamente per giungere ad una rassomiglianza perfetta i contorni di ciaschedun tratto, le apparenze esterne delle carni, e la varietà dei tuoni, o delle mezze tinte, che le sinuosità del disotto producevano al di fuori, lo condusse

probabilmente a scoprire il segreto di questo maraviglioso apparecchio della natura.

Tiziano finalmente inalzò la scienza, e la pratica del colorito fino alle bellezze dell' ideale; e questo è l' inestimabil servigio, che l' Arte ha ricevuto da lui nel suo rinnovamento.

Per tal modo io lo ripeto, quando Raffaello e Michelangiolo, ebbero portato al più alto grado le parti fondamentali della Pittura, il Correggio e Tiziano ne completarono la perfezione, l' uno prestandole tutta la magìa del chiaro scuro, l' altro tutte le grazie del colorito (1).

(1) Plinio dice seguendo Antigono, e Senocrate, che avevano scritto sulla pittura, che Parrasio possedette al più alto grado il raro talento di dipingere le estremità giranti dei corpi, e di rotondarle in maniera da indicare qualche cosa sopra una faccia opposta, *extrema corporum facere, et desinentis picturae modum includere*, ec. lib. 35 cap. 10.

Lo Zanetti *Pittura Veneziana* pag. 90 attribuisce lo stesso merito a Giorgione « Giorgione cominciò a render « più dolci i contorni delle figure, cosicchè si intendes- « se, che si può andarci d' intorno, ed in tal modo essi « contorni terminassero, che facessero vedere in un certo « modo quel che dopo di se nascondeasi. »

Mengs ha giustamente accordati elogj simili al Correggio, ed ha fatto osservare quanto il chiaroscuro contribuisce su questo punto all' effetto del disegno.

Se dunque si riunisce a questo passo di Plinio, sia che si voglia riferirlo al disegno ed al colorito insieme, o all' uno od all' altro separatamente, quello che Zanetti e Mengs artisti ambidue dicono del Giorgione, e del Correggio, e ciò che di simile può affermarsi di Tiziano, sarà evidente da un lato, che i pittori dell' an-

Così Venere adorna fino dalla sua nascita di una bellezza divina, chiama ancora le grazie per intrecciare i suoi capelli, ed annodare la sua cintura (1).

tichità non hanno ignorato, come ne sono stati spesso accusati, uno dei principj essenziali del colorito, e del chiaroscuro, e dall' altro, che i tre grandi maestri moderni dei quali si tratta, senza avere avuti gli antichi per modelli, hanno messo in pratica questo principio fondamentale, e ne hanno ottenuti degli effetti maravigliosi, e che meritano almeno il titolo di restauratori, se non quello d' inventori in questa parte importante dell' Arte.

(1) Così nel modo istesso un imprudente mortale crede completare il suo ornamento, e lusingasi di abbellirsi, mescolando dei colori fattizzi alla freschezza del suo colorito.

Apulejo racconta (lib. VI) che Psiche persuasa, che avrebbe trovata nella scatoletta, che Venere le aveva ordinato di domandare a Proserpina, delle nuove grazie proprie a racquistare il suo amante, non vi trovò al contrario che un sonnifero, che istupidì profondamente le di lei membra.

La Pittura ebbe la medesima sorte uscendo dalle mani del Correggio, e di Tiziano. Ciascun pittore credette poter ottenere i successi di questi grandi maestri, ricercando il loro colorito, ed il loro chiaroscuro tanto difficili ad imitarsi. Non si trattava secondo essi, che di copiare i colori, coi quali la natura dipinge ciascun oggetto, e d' impiegare alternativamente la luce, e l' ombre. Ma la tavolozza di questi due grandi pittori divenne per un numero infinito dei loro successori il vaso di Pandora; ne nacquero mille difetti, l' affettazione, il manierato, composizioni senza interesse, ordinanze urtanti, contrasti forzati; ed in vece del nuovo perfezionamento, al quale si era creduto di pervenire, la Pittura provò in tutte le sue parti una seconda decadenza.

Il Lomazzo nella sua opera intitolata *Idea del tempio della Pittura* (Milano 1590 in 4. pag. 60). dice che per aver due quadri perfetti, de' quali l'uno rappresentasse Adamo e l'altro Eva, bisognerebbe incaricare Michelangiolo di disegnare il corpo di Adamo, Tiziano di dipingerlo, e chiamare per dipinger l'immagine di Eva il

Che se si trovasse in questa osservazione, ed in questi lamenti qualche cosa di esagerato, farò osservare, che cause simili produssero i medesimi effetti nella Pittura antica.

Cicerone si serve dell' autorità di questo esempio per consolidare uno dei suoi precetti sopra l'arte oratoria. *Quanto colorum pulchritudine et varietate, floridiora sunt in picturis novis pleraque quam in veteribus? Quae tamen, etiam si primo aspectu nos ceperunt, diutius non delectant; cum iidem nos in antiquis tabulis illo ipso horrido, obsoletoque teneamur.* De Orat. lib. III. cap. 25

Egli dice altrove: *Antiquissima illa pictura paucorum colorum, magis quam haec jam perfecta delectat.* Orat. cap. 50.

Dionigi di Alicarnasso è ancor più preciso, facendo osservare quanto la preferenza data all' incanto del colorito, sopra la scienza del disegno, e dell' espressione, fece perdere di merito essenziale all' Arte; *de Isaeo* cap. 4.

Junius riportando queste citazioni ne aggiunge altre in appoggio del medesimo fatto. *De Pictura veterum* lib. III cap. 7 §. 11.

Ciò è forse ancor quello, che Plinio ha voluto farci intendere, quando colla sua ordinaria concisione dice; *Quatuor coloribus solis immortalia opera fecere*; ed allorchè oppone a questa semplicità l'eccessiva ricerca dei colori impiegati ai suoi tempi. Lib. XXXV cap. 7.

pennello di Raffaello, ed il colorito del Correggio.

Mengs in una delle sue lettere relative ai progressi della Pittura nel decimosesto secolo, esprime lo stesso giudizio.

È dunque con una perfetta giustizia, che questi quattro grandi maestri sono stati riguardati, come i restauratori dell' arte di dipingere, ed è dopo di aver confermato sopra la mia ultima tavola il loro diritto a questo onorevole titolo, che io giungo al termine, che io mi sono proposto, allora quando ho voluto tracciar la storia dell' Arte dalla sua decadenza fino al di lei rinnovamento.

Allorchè il mio illustre predecessore scrivendo la storia dell' Arte antica, giunge all' epoca della sua decadenza, dice sospirando, che egli non vede più l' arte, che come un amante seguita cogli occhi l' oggetto del suo amore, che si allontana per sempre da lui. Io non dirò sicuramente altrettanto di questa seconda decadenza, perchè dopo un corto intervallo, la Pittura è gloriosamenie rientrata sulla strada del bello. Solamente per qualche momento ne distoglierò i miei sguardi, come da una amante vana ed infedele, che procura di piacere per

mezzo di maniere insidiose, e di ornamenti impostori.

L' errore non durò, che fino al momento, nel quale i Caracci, i Guidi, i Domenichini, e principalmente il Poussin, senza trascurare, ma senza prodigare i prestigj del colorito, seppero di nuovo coi pregj dell' invenzione, della composizione, del disegno, dell' espressione, occupar lo spirito, ed arrivar fino all' anima.

Ho nominato Niccola Poussin; è all'eminente merito di questo gran pittore in tutte le parti dell' Arte; è alla sua celebrità così giustamente acquistata presso tutte le nazioni; è nello stesso tempo al mio amore per la mia patria, che dovrò forse il perdono, ch'io dimando per l' anacronismo commesso da me, collocando sull' ultima tavola di quest' opera, il monumento elevato in Roma in di lui onore.

INDICE DELLE MATERIE

DELLA

STORIA DELL' ARTE

DIMOSTRATA

PER MEZZO DEI MONUMENTI

SEZIONE DI PITTURA

NOTA. Il numero romano designa il volume, ed il numero arabo la pagina, cui si riferiscono i rimandi di questo indice.

A.

D.

E

M

a 225. — Esempi di queste differenze per le produzioni del medesimo tempo, nei manoscritti greci del duodecimo, e del decimoterzo secolo. VI, da 148 a 160. — Anteriorità apparente di molte miniature di manoscritti dei secoli duodecimo, e decimoterzo, principalmente dei paesi più, o meno influenzati dai barbari, e che offrono l' ultimo grado di deteriorazione dell' Arte; descrizione istorica di questi manoscritti di differenti monasteri. IV da 263 a 269, e VI da 208 a 231. — Esempi dell' anteriorità di tempo, che molte presentano, quantunque d' un' epoca posteriore. VI, da 208 a 231. — Miniature di manoscritti verso la fine del decimoterzo secolo, che incominciano ad uscire dalla barbarie. IV, 272, e 273, e VI, da 239 a 242. — Miniatura dei manoscritti migliorata nel disegno da alcuni pittori miniatori, ed in grande, nel secolo decimoquarto, sopra le pitture dei maestri greci; ha contribuito al rinascimento dell' Arte in Italia. IV, da 277 a 279, e VI da 255 a 259. — Le miniature sopra i manoscritti servono in Germania, in Inghilterra, ed in Francia, siccome nell'Italia, e nella Grecia, a stabilire nei più antichi tempi la storia della Pittura; tempo al quale esse rimontano in Alemagna, e principalmente in Inghilterra. IV, 470, e 471.

Miniature di libri in Francia sotto Carlo V, Luigi XI, Luigi XIII, e Francesco I. IV, da 155 a 157. *Vedi* Storia della Pittura su i manoscritti in Occidente.

Mocetto (Girolamo), uno dei primi scuolari di Giovanni Bellini, sulla fine del decimoquinto secolo. La strage degl' innocenti. VI, 426, e 427. *Vedi* Scuola Veneziana.

Monaco dalle isole d' oro, al quale possono essere attribuite le miniature di un pontificale latino del decimoquarto secolo. VI, 256, e 257.

Montfaucon citato sopra i manoscritti greci, latini, e orientali. VI, da 67 a 97, etc. — Sopra la sua *Paleografia greca* in proposito del manoscritto di Cosimo, e di altri manoscritti, *ibid.* 118. — Sopra le miniature de' mano scritti, una delle quali rappresenta Giovanni da Bruges, che offre a Carlo V, detto il Saggio, un libro ornato di miniature. VI, 220, e 221. — Sopra le antiche produzioni della scuola francese rappresentate da dopo il decimo secolo fino al decimoquarto. IV, 478, e 479, e VI, da 216 a 222, e da 441 a 443.

Q.

R.

meccanismo. IV, da 364 a 375. — Continuazione del rinascimento sotto gli scuolari di Giotto, e sotto i maestri, che si formarono in Firenze, in Roma, in Napoli, in Venezia etc. ed imitarono la natura con verità, con grazia, con nobiltà, e con giudizio, *ibid.* da 375 a 431. — Pitture a fresco, o a tempera di Giotto, di Taddeo Gaddi, di Andrea Orcagna, di Starnina, di Simone Memmi in Firenze, del Cavallini etc. in Roma, di Antonio del Fiore, a Napoli, di Lorenzo da Viterbo, Andrea Mantegna, Giovanni da Fiesole etc. VI, da 367 a 405.

Rinascimento della Pittura. Seconda epoca, alla metà del decimoquinto secolo sotto Masaccio di Firenze, il quale alla semplicità nobile, e vera di Giotto, ed alla graziosa ingenuità di Lorenzo da Viterbo, e Giovanni da Fiesole, aggiunge dell' armonia nella composizione, l' espressione, e il colore. IV, da 432 a 439. — Progressi del rinascimento sotto Luca Signorelli da Cortona, che si occupa della scienza, dell' anatomia, trattando i soggetti terribili, e graziosi con una verità espressiva, e naturale; e sotto il Ghirlandajo, che si distingue per l' eleganza, e per la grazia delle sue composizioni, *ibid.* da 440 a 446. — Motivi, che hanno fatto dare maggiore sviluppo alla storia, ed alle produzioni delle scuole di Firenze, e di Siena, *ibid.* 446, e da 467 a 469. — Indicazione, e ravvicinamento delle produzioni dei pittori delle scuole bolognese, e napoletana dal decimoquarto al decimosesto secolo, che dimostrano l' influenza delle scuole toscane, egualmente che quella della scuola romana, sopra le altre scuole d' Italia, *ibid.* da 447 a 459. — Scuola veneziana, che ha per più lungo tempo partecipato dello stile greco d' imitazione per le relazione del suo commercio, non si è renduta migliore, che nel decimoquinto secolo, e si è distinta in seguito, la prima dell' Italia, per l' uso della pittura a olio, e per lo splendore del colorito, *ibid.* da 459 a 467. — Scuole fuori d' Italia; loro progressi verso il rinascimento, indicazione dei maestri, e dei generi di produzioni, e dei loro progressi nei differenti paesi, *ibid.* da 469 a 487.

Rinnovamento della Pittura per mezzo della scuola fiorentina, e della scuola romana alla fine del decimoquinto, ed al principio del decimosesto secolo. Insegnamento, e pratica della scienza dell' anatomia, e del disegno ne fanno

S

T

U

W

Z

FINE DELL' INDICE DELLE MATERIE

DELLA PITTURA.

TITOLI E SOGGETTI

DELLE TAVOLE

RELATIVE ALLA PITTURA

PRIMA PARTE

DECADENZA DELLA PITTURA

DAL QUARTO

FINO AL DECIMOQUARTO SECOLO.

I rimandi in numeri arabici delle respettive tavole si riferiscono alle pagine del quarto, e del sesto volume.

PITTURA A FRESCO.

PITTURA IN MUSAICO

PITTURA IN MINIATURA SUI MANOSCRITTI

LAMPO DI RINASCIMENTO, E FINE DELLA STORIA DELLA MINIATURA IN GRECIA.

CONTINUAZIONE DELLA STORIA DELLA PITTURA SUI MANOSCRITTI, IN ITALIA.

LAMPO DEL RINASCIMENTO DI QUESTA SPECIE DI PITTURA IN ITALIA

RINNOVAMENTO DI QUESTA SPECIE DI PITTURA.

PITTURA A FRESCO, ED A TEMPERA SUL LEGNO, O SULLA TELA.

VECCHIA SCUOLA GRECA IN GRECIA

DAL DECIMO AL DECIMOTERZO SECOLO.

SCUOLA GRECA STABILITA IN ITALIA

DALL' UNDECIMO AL DECIMOTERZO SECOLO.

SCUOLA PURAMENTE ITALIANA

DALL' UNDECIMO AL DECIMOTERZO SECOLO.

SCUOLA MISTA, GRECO-ITALIANA.

SCUOLA D' IMITAZIONE.

SECONDA PARTE

PRIMA EPOCA

DEL RINASCIMENTO DELLA PITTURA

NEL DECIMOQUARTO SECOLO.

SECONDA EPOCA

DEL RINASCIMENTO DELLA PITTURA

ALLA META' DEL DECIMOQUINTO SECOLO.

TERZA PARTE

RINNOVAMENTO DELLA PITTURA

ALLA FINE DEL DECIMOQUINTO SECOLO

ED AL PRINCIPIO DEL DECIMOSESTO.

Fine dell' Indice
dei Titoli della Pittura.

Distribuzione delle materie nella nostra edizione in 8° della storia dell' Arte etc. del Sig. d' Agincourt.

Questa nostra edizione è divisa in sei volumi in 8°.



